

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Georg Biermann

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FUER KUNSTWISSENSCHAFT

UNIV. OF CALIFORNIA

I. JAHRGANG 1908

::: II. HALBBAND :::



VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Digitized by Google

N3
M6
v.1:2

I. Abhandlungen.

II. Studien und Forschungen.

Digitized by Google

III. Rundschau.

IV. Literatur.

963315

Digitized by Google

V. Bibliographie.

VI. Kunstsammler.

VII. Der Kunstmarkt.



Digitized by Google

UNIV.



Begründet als „Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur" von Dr. Ernst Jaffe und Dr. Curt Sachs

I. Jahrg. Heft 7/8 1908

Das Blutbad von Otranto in der Malerei des Quattrocento

Von Paul Schubring

Das Jahr 1480 brachte entsetzliche Schrecken über den Süden Apuliens. Damals sandte nämlich der türkische Sultan Maomet II. zwei Flotten gegen christliche Niederlassungen. Die eine segelte unter Mesithes Palaeologos gegen Rhodus; der Überfall mißlang, da ein Sturm die Schiffe zerstörte. „Afflavit deus et dissipati sunt." Schlimmeres verübte die andere Expedition unter dem Großvezier Achmet Giedik, der 100 Vasselli selbst befehligte, und auch noch 60 venezianische Schiffe zur Seite hatte. Am 28. Juli 1480 warf diese stattliche Flotte plötzlich an der Küste von Otranto Anker; Belagerungsmaschinen rückten an die Mauern des damals 20 000 Einwohner zählenden Städtchens. Schon am 11. August mußten sich die Belagerten, da die Mauern durchbrochen waren, ergeben. Ein entsetzliches Blutbad wurde angerichtet, 12 000 Männer sollen im ersten Ansturm geschlachtet worden sein. Nur die Reichen wurden als Geiseln verschont, um durch sie später hohes Lösegeld zu erpressen; auch die Knaben wurden nicht getötet, da man sie als Sklaven zu verkaufen gedachte. Der Erzbischof von Otrando Stefano Pendinelli hatte sich mit den Priestern, Frauen und Kindern in die Kathedrale geflüchtet; die heilige Stätte wurde der Schauplatz eines entsetzlichen Blutbades. Vor den Angen des Großveziers fand die Abschlachtung statt.

Der Überfall gehört zu den schlimmsten Überraschungen, die der Halbmond dem Kreuz bereitet hat. Und das schlimmste war, daß die Venezianer diese Tat veranlaßt hatten. Gereizt durch das Bündnis zwischen Lorenzo Magnifico und Ferrante von Neapel, das nach dem Pazzitage geschlossen war, suchte Venedig die Liga dieser beiden Machthaber zu schwächen. Es sandte Sebastiano Gritti mit Gefolge — in dem sich bekanntlich auch Gentile Bellini befand — nach dem goldenen Horn, um den Sultan zum Einfall in Apulien, d. h. in die Machtsphäre des neapolitanischen Königs aufzustacheln; nur allzu willig rüstete dieser Türke. Zu gleicher Zeit bot der Dukat der Kurie ein militärisches Bündnis an; ob der venezianische Gesandte Zaccaria Barbaro dem Papst Sixtus IV. auch den Türkenplan enthüllt hat, ist fraglich.

Digitized by Google

Als die Kunde von dem Blutbad der Türken in Otranto sich verbreitete, ging ein Schrei des Entsetzens durch das Abendland. Welche Zustände enthüllten sich, wenn in demselben Land platonische Akademien gegründet, Lehrstühle für die Deutung Dantes errichtet, die höchsten Kuppeldome zu Gottes Preis errichtet wurden und zugleich harmlose Untertanen dem Messer und der Schande türkischer Eindringlinge zu Tausenden zum Opfer fielen! Der Papst sah schon den Halbmond vor den Mauern Roms, zumal Ferrante gewiß den Türken den Weg dorthin nicht verlegen würde. Er dachte an Flucht; er fürchtete für den ganzen Kirchenstaat. In einem flammenden Aufruf suchte er die Christenheit zur Erhebung anzufeuern. Der neapler König hat sich gewiß nicht durch die Bulle seines Todfeindes bewogen gefühlt, den Türken entgegenzutreten. Aber es handelte sich doch schließlich um sein Land, seine Macht und um die Gelegenheit, die Venezianer die Macht der Liga fühlen zu lassen. So entschloß er sich, seinen Sohn, den duca di Calabria Alfonso, von Siena abzuberufen und ihn gegen die Türken zu schicken.

Der Befehl des königlichen Vaters traf den kalabreser Herzog schwer. Eben hatte er sich in Siena festgesetzt, um hier, wo der Streit der Parteien wütete, sich die Herrschaft zu sichern. Lorenzo Medici hatte dies stillschweigend geschehen lassen müssen, da mit diesem Zugeständnis die Freundschaft des Königs Ferdinand erkauft war. Enttäuscht zog nun Alfonso nach wenigen Monaten von Siena wieder ab. Der Tag seiner Abreise, der 7. August, war für die Toskaner natürlich ein Fest. Denn die drohende Fremdherrschaft blieb so Siena, für den Augenblick wenigstens, erspart. Die Freude über diese politische Befreiung spiegelt sich nun auch in der Kunst jener Tage; dies gab uns den Anlaß, diese historische Situation knapp darzulegen.[1])

Gewiß, auch in Siena empfand man das Blutbad von Otranto als einen Schlag ins Gesicht der abendländischen Christenheit. Daneben aber war das Glück über den Weggang des feindlichen Herzogs zu groß, als daß man sich über die Veranlassung dazu nicht gefreut hätte. Die Dombehörde vergab damals gerade das Sgraffitto-pavimento der Querschiffe in Auftrag. Alttestamentliche Heroismen sollten hier zur Freiheitsliebe der Bürger sprechen. So war das große Relief der Judithtat vor Bethulias Mauern von Antonio Federighi gestochen worden, im gegenüberliegenden Querschiff stellte Bastiano di Francesco dar, wie Jephta seine Tochter opferte; Simson schleuderte den Eselkinnbacken gegen die Schädel der Philister in Paolo di Martinos Bild. Dann aber springt die Erzählung plötzlich zu Herodes über. Matteo di 1482 Giovanni sticht die strage degli innocenti und Benvenuto di Giovanni Guarta fügt 1484 noch die Vertreibung des Herodes hinzu. (Für die letztere Geschichte ist es wichtig zu wissen, daß tatsächlich die Türken 1481 durch Alfonso wieder vertrieben worden waren.)

Wir sehen, die strage auf dem Fußboden in Siena und das Blutbad in Otranto stehen in einem ideellen Zusammenhang. Welchen Anlaß hätte man sonst

[1]) Das Einzelne ist entnommen: Schulz, Denkmäler in Unteritalien, I. S. 259 f., S. 335; Sismondi, storia delle republiche italiane (Capolago 1833) Band XI cap. 87 und 88. Marin, Sanuto, vite dei Duchi di Venezia Band XXII p. 1213. Vgl. außerdem z. folgd. R. H. Hobart Cust: The pavement Masters of Siena. London, Bell 1901 p. 59 ff.

Digitized by Google

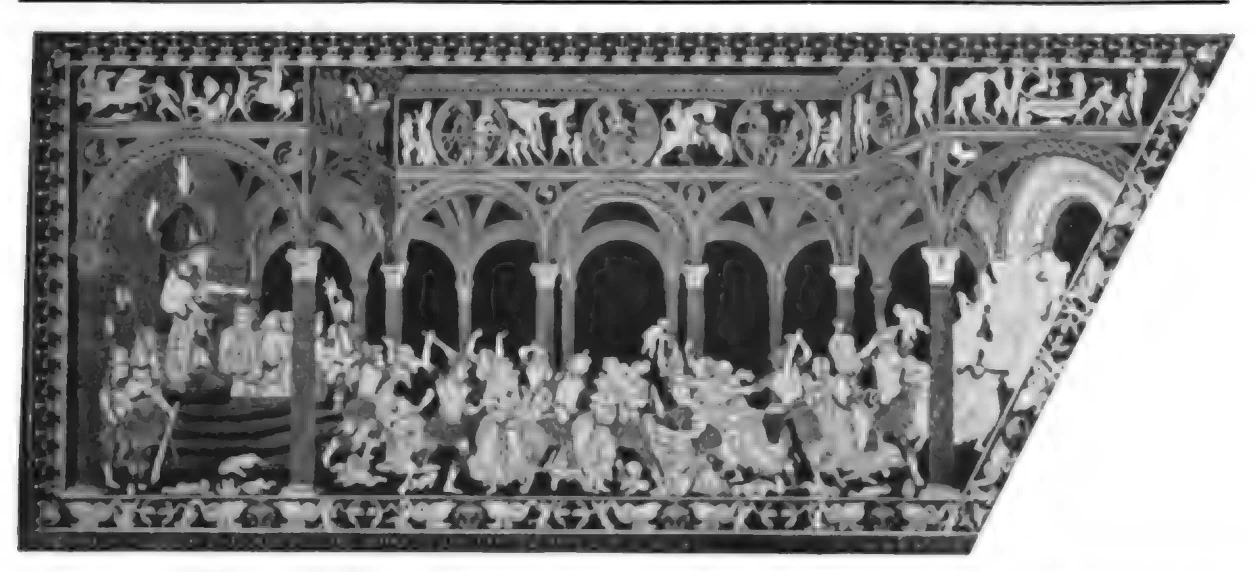


Abb. 1. MATTEO DI GIOVANNI: La strage degli innocenti — Siena, Dom-Paviment

in Siena gefunden, mitten unter den heroischen Darstellungen des alten Testaments ein nach keiner Seite hin heroisches Gemetzel des neutestamentlichen Kreises einzufügen? Wir glauben uns in dem Sgraffitto-Bild (Abb. 1) in die Kathedrale von Otranto versetzt; auf dem Thron sitzt der türkische Großvezier, türkische Räte mit dem Turban stehen neben dem Thron. Der Halbmond fehlt freilich und die Soldaten stecken in antiken Rüstungen.

Ist es Zufall oder Absicht? Der Thron des Pascha wird von drei geflügelten putti, die an Desiderio erinnern, gekrönt; auf der cappa des Gebieters sitzt ein weiterer kleinerer putto. Deren heiteres Kindergebaren steht in bösem Gegensatz zu vielem Weinen, vielem Schreien der gespießten Kleinen. Ich zähle 25 Kinder und 14 Mütter, auf die über 15 Soldaten eindringen.

Zu dem Ernst, dem Geschrei, der Erregung und dem Geknäuel dieser wütigen und sich wehrenden Menschen steht nicht nur die feierlich schöne, reichgeschmückte und hohe Halle, sondern auch der Fries des Sockels und der über den Bogen in Gegensatz. Dort sind es Drachen, die mit kleinen Kindern spielen, ohne ihnen weh zu tun; diese laufen vielmehr lustig an sie heran und wollen auf den langen Schwänzen reiten und balanzieren — ein schönes Symbol kindlicher Sorglosigkeit. Der größere obere Fries stellt Kentaurenkämpfe und Satyrszenen aller Art dar, zwischen den Figuren öffnen sich kreisrunde Fenster mit neugierigen Zuschauern. Auch diese freie lockere Reihe steht zu der strage in argem Kontrast.

Nicht weniger überraschend, als die Wahl des Motivs ist die des Künstlers, dem dieses Werk in Auftrag gegeben wurde. Matteo di Giovanni ist ein Kind des umbrischen Landes, aus Borgo San Sepoloro, wo sein Vater ein einfacher Kaufmann war. Alle seine vor 1480 entstandenen Bilder (er ist um 1420 geboren) zeigen den sinnigen schlichten stimmungsvollen Vortrag eines durchaus lyrisch gestimmten Künstlers. Wie Giovanni di Paolo sieht er in Gentile da Fabriano sein ausgesprochenes Vorbild.

Digitized by Google



Abb. 2. MATTEO DI GIOVANNI: La strage degli innocenti — Siena, S. Agostino

Auch im Alter, 1487, hat er für seine umbrische Heimat noch einen Altar mit der Assunta (Sa Maria de' Servi in Sansepolcro) gemalt, durchaus in der umbrischen Grundstimmung. In dem Sgraffittobild des strage degli innocenti sieht der Künstler sich nun plötzlich vor eine Aufgabe gestellt, die größer ist als er, da er kein Dramatiker ist. Eine strage — das lehrt Raffaels herrliche Zeichnung zur Genüge — ist nur im Pathos erträglich. Jede andere Vorführung karikiert den Ernst der grauenvollen Stunde. Aber Matteo scheint an dem bizarren Stoff ein besonderes Vergnügen empfunden zu haben. Außer diesem Sgraffittobild sind nämlich noch fünf andere Darstellungen desselben Motivs von Matteos Hand erhalten. Zwei der Tafeln befinden sich noch in Siena; in S. Agostino die von 1482, welche also in unmittelbarem Anschluß an das Sgraffitto gemalt sein muß, in den Servi die spätere von 1491. Eine dritte Tafel, (nach 1489, das Datum ist verstümmelt, Frizzonis Annahme 1488 ist jedenfalls verfrüht, da die Reliquien erst 1489 nach Sa Caterina a Formello in Neapel transportiert wurden) kam aus dieser Kirche in die dortige Pinakothek. Weitere Exemplare des Kindermordes befinden sich in Aix (Provence) (Galérie Nr. 138, nach Berenson 1491 gemalt) und in München, das letzte, Nr. 1021, eine Kopie nach dem Neapler Exemplar. Die Neapler Tafel ist besonders wichtig. Schulz (l. c. p. 260)

Digitized by Google



Abb. 3. MATTEO DI GIOVANNI: La strage degli innocenti — Neapel, Museum

erzählt uns nämlich, daß die Gebeine von 800 bei dem Blutbad enthaupteten Otrantinern, nachdem sie 13 Monate unbeerdigt auf dem Minervahügel gelegen, in der Kathedrale von Otranto bestattet, dann aber als Reliquien 1489 nach der Kirche Sa Caterina a Formello in Neapel transportiert seien. Für diese Kirche malte Matteo di Giovanni die dritte strage. Den Auftrag hat vielleicht der Architekt Francesco di Giorgio vermittelt, der seit 1491 im Dienst Alfonsos in Neapel war und dem Befreier Otrantos jedenfalls von der Illustration des Otranter Blutbades auf dem Fußboden des sieneser Doms berichtet hat.

Matteo ist wie gesagt, um 1420 geboren. Er war jedenfalls anno 1480 zu alt, um seine künstlerische Formsprache e fondo neu zu gestalten; sah er sich doch 1482 schon veranlaßt, sein Testament zu machen. Immerhin hat er in jeder dieser Strage-Tafeln etwas besonderes zu geben gewußt und sich nicht wiederholt.

Auf dem Bild in S. Agostino (Abb. 2) sitzt Herodes, ein Türke nach Gentile

Digitized by Google

Bellinis Geschmack, rechts seitlich auf dem kostbaren Thron, an dem Marmor-Sphinxen lagern. Ähnliches gab Federighi bei der Seitenbank in der loggia del mercato in Siena. Eine hohe Marmorhalle öffnet sich in Arkaden nach hinten; eiserne Gitter halten die entsetzten Zuschauer fern, die von der Treppe aus herunterschauen. Tondi mit antiken Mythologien zieren die Oberwand; der Fries trägt die Inschrift: HERODES CÆSARIS (Jovi?) SQVE DECRETO IUDEO♃ REX). Die Soldaten sind hier wahre Berserker, knochig, groß, mit riesigen Nasen, sehnigen Armen. Wundervolle Frauen sieht man, in Schönheit und Jammer doppelt rührend; fast alle tragen die üppigsten blonden Haarwellen. Der Kopf des Mannes im roten Turban, der unter Herodes rechtem Arme erscheint, dürfte ein Selbstporträt Matteos sein.

Das Neapler Bild (Abb. 3) steht dem in S. Agostino am nächsten; vielleicht lautete die Bestellung Alfonsos direkt auf eine Wiederholung. Die Architektur der Halle ist in der Anordnung, aber nicht in der Dekoration die gleiche. Die Rückwand gestattet den Durchblick auf einen antiken Rundtempel, wie er in den Bildern Francesco di Giorgios (Verkündigung und Geburt Christ in der Sieneser Akademie, Benediktpredella in den Uffizien) und in dessen Reliefs der Discordia in London, und der Stäupung Christi in Perugia immer wieder vorkommt.

Bei dem Bild in Sa Maria de' Servi (Abb. 4), hat Matteo den Herodes an die Mitte der Rückwand gesetzt, die mit Herkulesreliefs geschmückt ist. Herodes bespricht sich hier mit seinen Räten, als wolle er das Unvermeidliche des Blutbades verteidigen. Am eindruckvollsten ist die Mutter rechts, die dem Henker das Gesicht mit ihren langen Fingern zerkratzt. Die Bambini haben wie auch auf den anderen Bildern kleine Gloriolen; dies bezieht sich auf die Verehrung der Otrantiner Märtyrer als beati, die officiell freilich erst unter Clemens XIV. (1769—74) proklamiert, faktisch aber schon seit 1481 geübt wurde.

Ist es nicht seltsam, daß ein umbrischer Künstler, dessen junge Seele von den zarten Feierklängen der Kunst Gentiles da Fabriano durchzogen wurde, der dann in Siena jahrzehntelang dem feierlichen Kultus der Madonna, im Bilde der Sa Conversazione und vor allem der Assunta huldigt, daß dieser Künstler, hochbetagt, durch ein Ereignis in äußersten Süden seines Vaterlands so stark beeindruckt wurde, daß er sich ein Thema aufdrängen läßt, welches ihn fast aus dem Sattel hebt? Denn all der antikisierende Dekor und mythologische Zauber, auf den er sich gewiß viel zugute tat, all die Schönheit der Frauenköpfe und all der Ausdruck tiefen Jammers kann uns nicht entschädigen für den Mangel einheitlicher Bewegung, kraftvoller Aktion, gebändigter Komposition. Die wundervolle Assunta, die aus dem Monistero S. Eugenio bei Siena in die Londoner National Gallery gekommen ist (Nr. 1155) und das wonnige Frauenterzett Sa Barbara, Sa Maddalena und Sa Caterina in S. Domenico in Siena von 1479 sind die echten Repräsentanten von Matteos stimmungsvoller Feierkunst.

Noch ein zweites Moment unterscheidet diese Stragebilder von den sonstigen Tafeln Matteos; das ist die Verwendung einer reichen, üppig dekorierten und reich intarsiierten Architektur. Die Intarsia des Dompaviments, für das er die erste Strage zeichnete, dringt nun in seine Bilder ein. Aber das allein genügt nicht, um diese Phantasiearchitekturen zu erklären. Matteo tritt vielmehr mit diesen architektonischen Kulissen

Digitized by Google



Abb. 4. MATTEO DI GIOVANNI: La strage degli innocenti — Siena, Sta Maria de' Servi

in die Reihe der Prospektmaler, von denen Siena eine stattliche Zahl aufzuweisen hat. Die Freude an der gemalten Prospektarchitektur bestimmt schon die Fresken im Pellegrinaio der Scala um 1440; von Domenico di Bartolo und Priamo della Quercia lernt der an diesen Fresken mit beteiligte Vecchietta diese Kunst, die er dann auch im Tafelbild, der Münchener Antonius-Predella anwendet.[1] Sein größerer Schüler Francesco di Giorgio malt noch entwickeltere Architekturen; sowohl als Abschlußkulisse wie z. B. auf der Benedikt-Predella der Uffizien, als auch zur Belebung des weit sich hinstreckenden offenen Hintergrundes, wo gewundene Wege an Rundtempeln und antikisierenden Phantasiebauten vorbeiführen.[2] Diese Architekturen waren es auch, welche mich veranlaßt haben, die Reliefs der Stäupung Christi in Perugia und der Discordia in London Francesco zuzuschreiben;[3] die Übereinstimmung aller dieser gemalten und modellierten Architekturen ist zu groß, als daß sie von verschiedener Hand stammen könnten. Luciano Lauranas Architekturbild in Urbino sieht wesentlich anders aus in den Einzelformen; aber Francesco di Giorgio war mit Luciano in

[1]) Schubring, die Plastik Sienas im Quattrocento S. 102 ff.
[2]) ibid. S. 119 und 166 ff.
[3]) ibid. S. 186 ff.

Digitized by Google



Abb. 5. MATTEO DI GIOVANNI: Hieronymus in der Zelle — Florenz, Privatbesitz

Urbino zusammen und er dürfte von dem Dalmatiner in seinem Geschmack an Architekturkulissen bestärkt worden sein.

Matteo di Giovanni macht sich nun diese Architekturmalerei zu eigen, freilich in durchaus selbständiger Weise. Nur einmal gibt er ein Duett von Rundtempel und

Digitized by Google

viereckigem Palast als Hintergrundkulisse; es geschieht auf dem Neapler Bild, wo diese zwei schönen Marmorbauten über dem eisernen Tor links sichtbar werden. Matteo gibt sonst durchweg Innenarchitektur; das Thema des Strage verlangt ja das Innere einer Fürstenhalle und für einen Sienesen lag es nahe, solch ein Interieur nach dem unvergleichlichen Muster der sieneser Kathedrale zu gestalten. Freilich sollte es eine heidnische Halle sein; daher die viele Mythologie, Sphinxe und Kentauren, Ritter und Antiquainschrift. Der reiche Wandschmuck, die Häufung der Bogen, Nischen und Profile, die Durchblicke in den Nebenraum — all das gibt einen fast drückenden Reichtum, der in Verbindung mit der regellosen Bewegung der Figuren reichlich unruhig wirkt. Aber Matteo hat sichtlich der Szene den Charakter des Aufgepeitschten auch in der lauten Architektur geben wollen. Daß er bei einem andern Stoff die Architektur anders behandelte, beweist das schöne Bild des Hieronymus in der Zelle von 1492 (Abb. 5), die späteste bekannte Tafel Matteos, die der Advokat Cecconi in Florenz zur Mostra dell' antica arte senese 1904 gesandt hatte.[1]) Hier hebt sich die farbige große Gestalt des Heiligen, der wohl ein Selbstporträt ist und die gleichen Züge wie der Greis neben Herodes auf dem Neapler Bild trägt, von ruhiger dunkler Steinarchitektur ab. Diese ist zwar auch lebhaft rhythmisiert, aber monochrom und warm in den Schatten. Sicher ist dieser Hieronymus im Gehäuse abhängig von den bekannten Zellenbildern Botticellis und Ghirlandaios in den Ognissanti in Florenz, denen wiederum ein niederländisches Vorbild zugrunde liegen muß. Denn der Hieronymus der Florentiner Kunst — ich erinnere nur an Leonardos Bild im Vatikan oder an das Castagnos Art verratende Fresko in S. Miniato — ist kein bemantelter Stubenhocker, sondern der halbnackte Wüstenasket, der im ersten Morgenlicht aus der Felshöhle tritt und die Brust sich blutig schlägt. Matteos umbrischer Eigenart mag die Vorstellung des meditierenden und studierenden Greisen sympathischer gewesen sein; er war zudem damals selbst schon über 70 Jahre alt. Dem besinnlichen Thema entspricht also die Ruhe der Architektur; alles Aufgepeitschte fehlt. Es ist bezeichnend, daß der Künstler hier wieder zu der poetischen Stimmungskraft zurückkehrt, die alle seine früheren Madonnenbilder auszeichnet. Auch von dieser Spätzeit aus betrachtet, bleiben die Stragebilder eine Episode, die eben durch außergewöhnliche Vorgänge des politischen Lebens, nicht durch einen künstlerischen Entschluß heraufbeschworen wurde.

[1]) Katalog Sala XXIV, Nr. 6. Die 1,62×1,19 große Tafel ist bezeichnet opus Mattei Joannis de Senis 1492. Der Katalog gibt irrtümlich 1482 an.



Plaue a. d. Havel, die erste Konkurrenzfabrik der Meißner Manufaktur und ihre Erzeugnisse

Von Ernst Zimmermann

Es ist bekannt, daß im Jahre 1713 in Plaue a. d. Havel durch den preußischen Minister von Görne die erste Konkurrenzfabrik gegen die nur 3 Jahre vorher gegründete Porzellanmanufaktur zu Meißen angelegt worden ist, die eine ganze Reihe von Jahren bestanden hat, freilich aber, wie man mit Sicherheit wohl sagen kann, noch kein Porzellan hergestellt hat, sondern allein jenes eigenartige rote Steinzeug, das Böttger in Meißen noch vor dem Porzellan hat herstellen lassen, und zwar so ausschließlich, daß die Meißner Manufaktur in ihren ersten drei Jahren noch gar keine Porzellan- sondern allein eine Steinzeugfabrik gewesen ist. Er war während dieser Zeit mit der fabrikmäßigen Herstellung des technisch so schwer zu bewältigenden Porzellans noch nicht zustande gekommen.

Diese Plauesche Fabrik hat — eben weil sie die erste Konkurrenzfabrik gegen die weltberühmte Meißner Manufaktur gewesen ist — immer die Aufmerksamkeit derjenigen erweckt, die sich mit der Frühzeit der letzteren Manufaktur beschäftigt haben. Es ist manches veröffentlicht worden,[1] was über diese Fabrik interessante Aufschlüsse gibt. Doch eine wirklich kritische Darstellung alles dessen, was wir wirklich über sie wissen, vor allem auch eine begründete Feststellung ihrer Erzeugnisse ist bisher noch von keiner Seite aus versucht worden, und so hat es hier manche Lücken und manche Irrtümer gegeben, die sonst gar leicht zu vermeiden gewesen wären. Dies soll hier nun in möglichst erschöpfender Weise auf Grund z. T. ganz neuen oder auch nur wieder aufgefundenen Materials versucht werden.[1]

---

[1]) Die erste Nachricht über die Fabrik verdanken wir der kleinen im Jahre 1811 erschienenen Schrift Sybels Nachrichten von dem Städtchen Plaue a. d. Havel, insonderheit von der dort angelegten Porzellanmanufaktur, Berlin und Stettin 1811. Sie stützt sich in erster Linie auf eine ältere Quelle, das Urbarium des Amtes und Städtlein Plaue von 1560—1750, einen handschriftlichen Foliant, verfaßt durch den dortigen Prediger Lösecke, daneben auch stark auf reine Tradition. Da aber Tradition immer ein sehr unsicherer Faktor ist, und der Verfasser obiger Schrift auch kein weiteres keramisches Verständnis besessen, so konnte seine Darstellung, da sie so manches ganz unglaubwürdiges Keramisches enthielt, schon lange nicht mehr als ein wirklich brauchbares Dokument der Wissenschaft gelten, so daß die Geschichte dieser Fabrik dringend nach einer neuen kritischen Darstellung verlangt. Dies ist in den letzten Zeiten von doppelter Seite aus geschehen und zwar infolge neuer auf diese Fabrik bezüglicher dokumentarischer Funde. Hierbei haben die im königl. sächsischen Hauptstaatsarchiv zu Dresden unter den Akten der Meißner Manufaktur aufgefundenen Dokumente von Seidlitz zu seinem im X. Bd. des Neuen Archivs für sächsische Geschichte und Altertumskunde erschienenen Aufsatz über die frühesten Nachahmungen des Meißner Porzellans veranlaßt, indes Stieda sich in seinem in den Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte veröffentlichten Aufsatz betitelt „Zur Geschichte der Porzellanfabrikation in der Mark Brandenburg" auch auf die Akten des preußischen Handelsministeriums gestützt hat. Beide Arbeiten haben den Mangel, daß sie sich noch nicht des gesamten Materials bedient haben, das zur Darstellung dieser Fabrik tatsächlich vorhanden ist.

Digitized by Google

Die Entstehungsgeschichte dieser Fabrik ist diese: Anno 1713 erschien in Berlin ein gewisser Samuel Kempe, der aus Dresden kam und vorgab, eine gewisse Methode erfunden zu haben, „mit wenigem Holz eine große Hitze zu machen", weshalb er „capabel" zu sein glaubte, „Sr. könig Majestät in Preußen bey denen Magdeburger Saltzwerken besonderer Vorteile zu stiften". Dieser Kempe war ein ehemaliger Bergmann aus Freiberg in Sachsen, der eines Diebstahls wegen nach Dresden sich gewandt hatte, wo ihm Tschirnhausen, der bekannte große sächsische Mathematiker und Physiker — wohl wegen seiner bergmännisch-technischen Kenntnisse — in seinem ihm vom König von Polen, August dem Starken, zu wissenschaftlichen Untersuchungen zur Verfügung gestellten Laboratorium beschäftigte. Als er jedoch nach dessen Tode wieder eines Diebstahls überführt ward — er ist aller Wahrscheinlichkeit nach derjenige Arbeiter Tschirnhausens gewesen, der damals mehrere wertvolle Sachen aus dem Nachlasse dieses Mannes zn entwenden suchte [1]) — war er zwei Jahre „auf der Festung" gefangen gehalten, dann aber, weil seine Gesundheit dort litt, er auch starke Reue zeigte, von Böttger, der stets ein gutmütiger Mensch war, in sein Laboratorium „zur Handarbeit" aufgenommen worden und hatte dort, wie berichtet wird, „allen Schein eines gebesserten und treuen Menschen von sich gegeben". Dann aber zu Beginn des Jahres 1713 — man weiß nicht, aus welchem Grunde — war er bei Böttger wieder in Ungnade gefallen und nun auf einmal verschwunden, um bald darauf in Berlin zu oben bezeichnetem Zweck wieder aufzutauchen.

Hier in Berlin hat er zunächst, wie schon aus seinem oben erwähnten Anerbieten hervorgeht, gar nicht daran gedacht, eine Konkurrenzfabrik gegen Meißen ins Leben zu rufen. Auch gab sich dieser erste Überläufer aus Sachsen ungleich den vielen Nachfolgern, die er bald finden sollte, noch nicht als ein Arbeiter Meißens oder Böttgers aus. Vielleicht, daß er damals als erster dieser Schar noch nicht recht wußte, daß man solche Leute statt auszuliefern, nur mit allen möglichen Mitteln an sich zu ketten suchte. Er begnügte sich vielmehr damit, auf seine Ofenverbesserung, die auf die Herstellung von sogenannten Sparöfen hinauslief, hinzuweisen, wobei er die Aufmerksamkeit des Königs zunächst auf seine Salzbergwerke schon deshalb hinzulenken

---

Sie haben weder jenes, freilich damals verschollene Urbarium von Plaue benutzt, dem Sybel seine wichtigsten Angaben entnommen hatte, noch ein hoch bedeutendes in der Dresdner Porzellansammlung vorhandenes Manuskript Steinbrücks des damaligen Inspektors der Meißner Manufaktur, in dem er im Jahre 1717 auf mehreren hundert Seiten ein vollständiges Bild der bisherigen Tätigkeit Böttgers, des Erfinders des Meißner Porzellans gibt, im Kapitel XXI aber auch ganz ausführlich von „dem Brandenburgischen porcellain" und seinen Beziehungen zu Meißen handelt. Beide Quellen haben dem Verfasser obigen Aufsatzes zur Hauptgrundlage gedient, nachdem es dem unermüdlichen Berliner Porzellansammler Dr. von Dallwitz glücklich gelungen ist, das Urbarium im Besitz des Grafen von Königsmarck, des jetzigen Besitzers von Plaue wieder aufzufinden, wodurch der Verfasser in die erwünschte Lage kam, die Sybelschen Angaben aufs genaueste nachkontrollieren zu können. Dazu aber kam, daß der Verfasser jetzt wie oben gezeigt werden wird, sich auch imstande glaubte, die Plaueschen Erzeugnisse von den Meißner aufs deutlichste trennen und so wirklich das Bild von der Entstehung, der Entwicklung und den Leistungen der Fabrik aufs klarste abrunden zu können. Das ist hier oben alles versucht worden.

[1]) Vgl. Reinhardt. Beiträge zur Lebensgeschichte von Ehrenfried Walter von Tschirnhausen (Jahresbericht der Fürsten- und Landesschule St. Afra in Meißen) S. 8.

Digitized by Google

suchte, weil gerade damals der Minister des Königs, der obengenannte Friedrich von Görne in dessen Auftrag sich dieser ganz besonders hatte annehmen müssen. Er hatte zu diesem Zwecke bereits das Salzbergwerk bei Halle verbessert, in Schönebeck bei Magdeburg ein neues angelegt.[1]) So hoffte Kempe auf diesem Gebiet der Industrie beim König am leichtesten Gehör zu finden.

Derartige Projekte, wie sie hier Kempe vorschlug, lagen damals im Zeitalter des Merkantilismus, das zugleich das einer möglichst rationell betriebenen Industrie gewesen ist, überall in der Luft, ganz besonders aber in dem Kreise um Böttger, der gleich seinem Vorgänger Tschirnhausen alle seine Erfindungen und darunter nicht an letzter Stelle die des Porzellans gerade aus diesem Gesichtswinkel heraus gemacht hatte. Das Brennproblem war aber hierbei immer eins der wichtigsten gewesen und Böttger soll auch in der Tat für die damaligen Verhältnisse ganz wunderbare Öfen konstruiert haben, die damals den allgemeinsten Beifall fanden und sich ganz wunderbar bewährten.[2]) Sie sollten jedoch nicht allein zu keramischen, sondern zu allen möglichen anderen industriellen Zwecken verwandt werden. Von diesen Dingen mochte Kempe, als er unter Böttger arbeitete, wohl einiges aufgeschnappt haben, was er nun zu seinem Vorteil hier zu verwerten suchte.

Der Minister ließ ihn nun in der Tat Proben vornehmen, die freilich keineswegs günstig ausgefallen zu sein scheinen. Dennoch erregte seine Methode Interesse: man erkannte, daß seine Feuerungsart „zu einem anderen Berufe dienlich sein könnte" und, als man nun weiter in den Mann drang und hierbei wohl nach dem Ursprung seiner Kenntnisse forschend, herausbrachte, daß er mehrere Jahre unter dem Erfinder des Porzellans gearbeitet hatte, da erwachte sofort der Gedanke, durch ihn hinter das Geheimnis des Porzellans zu gelangen, um dann wenn möglich, eine ähnliche Fabrik, wie die in Meißen zustande zu bringen, und zwar wollte der Minister dann diese für sich selber gründen, in jenem an der Havel gelegenen Städtchen Plaue, das seiner Familie schon seit 1620 gehörte und das er durch eine solche industrielle Anlage bedeutend zu fördern hoffte.

Ganz im geheimen, also ganz, wie es vor wenigen Jahren in Dresden geschehen war, wurden jetzt nach dieser Richtung hin durch Kempe Versuche gemacht. Doch stellte sich hierbei nur zu bald heraus, daß seine Wissenschaft „weder in der Feuerung noch in der Preparierung der Massa fundamental" war, immerhin aber doch zu „mehrerem Nachsinnen" Veranlassung gab, und als daher Görne, nicht gleich den Mut verlierend, noch andere „erfahrene Leute" herbeizog, da kam man schließlich doch zum Ziel und fand eine Masse, die der Meißner zu gleichen schien und auch keramisch bearbeitbar war. Die Fabrik konnte daraufhin begründet werden.

Doch war diese Masse durchaus nicht die des Porzellans, sondern allein jenes roten Steinzeugs, das zuerst in der Meißner Fabrik fabrikmäßig hergestellt worden war. Aber freilich dies rote Steinzeug war, namentlich in der Gestalt, die Böttger

---

[1]) Vgl. Sybel a. a. O. S. 13.

[2]) Vgl. hierüber mein demnächst erscheinendes Werk: Die Anfänge des Meißner Porzellans. Berlin 1908.

Digitized by Google



Digitized by Google



Porträt MICHELANGELOS von Jacopo del Conte
Rom, Oratorium von S. Giovanni Decollato ◻

Nach einer Originalaufnahme

◻ Zu dem Beitrag von Ernst Steinmann in „Studien und Forschungen"

Digitized by Google

ihm gegeben, ein unverkennbar sehr edles Produkt, gegenüber dem Porzellan aber doch kein so schwieriges, daß seine Nachbildung damals einen ganz besonderen Triumph dargestellt hätte. Produkte aus roter Erde sind mit mehr oder weniger großem Erfolg an vielen Stellen hergestellt worden. Hauptaufgabe war dabei immer nur, ihnen eine schöne Farbe und die Festigkeit des Steinzeuges zu geben. Letzteres gelang vor allem durch die besondere Zusammensetzung der Masse, die das Vermischen einer sich rot brennenden, eisenhaltigen, feuerfesten Erde mit einem im Brande flüssigwerdenden Lehm verlangte. Wer aber, wie doch wohl hier, dies Rezept und auch die beiden Stoffe schon besaß, für den konnte die Gewinnung einer solchen Masse, selbt in der Qualität, wie sie Böttger damals in Meißen erzielte, nicht allzuschwer sein. Von diesen beiden Stoffen soll der eisenhaltige Ton damals schon ganz in der Nähe von Plaue gefunden worden sein. Dafür spricht vielleicht, daß man sich dort bald rühmte, billiger produzieren zu können, als in Meißen, da die Masse viel billiger „als in Dresden wäre". Man brauchte eben dann nicht viel für den Transport derselben zu zahlen. Von Meißen ist freilich dieser Vorzug der Plaueschen Fabrik durchaus bestritten worden, ja es ist dort geradezu behauptet worden, daß die rote Erde erst aus Sachsen nach Plaue hat transportiert werden müssen.

Die Leitung der Fabrik, die nun auf diese Versuche hin in Plaue begründet ward, scheint von Anfang an oder jedenfalls sehr bald darauf ein Maler und Lackierer, namens David Pennewitz erhalten zu haben, über dessen Herkunft wir nichts weiteres wissen.[1]) Kempe selber jedoch, der eigentliche Urheber dieser Dinge wandte sich, „weil er bei der Fabrik nicht fortkomme" auch „Alters wegen ganz kontrakt" geworden war, schon nach ein paar Monaten nach dem „Töplitzer Bade". Er soll dann dort nach der einen Überlieferung[2]) schon nach wenigen Wochen gestorben sein, nach einer anderen sich dagegen nach Bayreuth begeben und dort gleichfalls Versuche mit der Herstellung einer roten Tonware gemacht haben.[3]) Für die Weiterentwicklung in Plaue war er auf alle Fälle ausgeschieden.

Pennewitz aber ward dann im Jahre 1714 aus einem Leiter der Fabrik ein Teilhaber derselben. Am 1. August schloß der Minister mit ihm, damit er noch mehr Interesse an der Sache bekäme, einen Sozietätsvertrag ab.[4]) Auf Grund dieses erklärte sich der Minister bereit, alle bisher für die Fabrik aufgewandten Kosten allein zu tragen, nur sollten die fertigen und unfertigen Waren der Sozietät nach einer bil-

---

[1]) Über Lackarbeiten von ihm im Schlosse zu Plaue, die sich noch heute dort erhalten haben, vgl. Sybel a. a. O. S. 16.

[2]) Sybel a. a. O. S. 14.

[3]) Engelhardt. J. F. Böttger, Erfinder des sächsischen Porzellans. Leipzig, 1837 S. 543, Anm. 2. Ist diese Angabe des freilich sonst äußerst unzuverläßlichen Verfassers richtig — Quellen für seine Behauptungen führt er leider nie an — dann wäre Kempe wohl auch der Anstifter jener bekannten braun glasierten, mit Gold oder Silber bemalten, schwach gebrannten Tonwaren, die, obwohl kein Steinzeug, bekanntlich lange genug für eine Abart des Böttgersteinzeugs gehalten worden sind, während sie jetzt als sichere Bayreuther Fabrikate festgestellt worden sind. Auffallend ist jedenfalls, daß Engelhardt diese Nachricht bringt zu einer Zeit, wo man noch gar nicht ahnte, daß solche Gegenstände in Bayreuth gefertigt worden sind.

[4]) Dieser Vertrag ist vollständig erhalten in dem oben genannten Urbarium.

ligen Taxe zugeschlagen werden. Dagegen sollten beide Teile die von nun an entstehenden Unkosten gemeinsam tragen, nur freilich Pennewitz noch ein Jahr lang von allen Lasten befreit sein. Auch wollte der Minister jenem, wenn aus dem Erlös der Fabrik nicht gleich genug Geld zusammenkäme, um die Fabrik fortzuführen, Vorschüsse gegen 6% geben. Daneben wird aber Pennewitz gestattet, seine „Profession" d. h. seine Malerei und Lackarbeit weiter zu betreiben, er durfte Gesellen halten, die unter seiner Leitung für die Fabrik arbeiten sollten, durfte reisen, wenn auch nicht für zu lange Zeit und dergleichen mehr. Kurz, es war ein Vertrag, wie er für ihn nicht liberaler geschlossen werden konnte, zumal er für alle diese Vorteile nichts weiter zu leisten hatte, als eine Kaution von 100 Thlr. Ja, wenn er selbst diese nicht stellen konnte, verlangte man von ihm nichts weiter, als daß er sich durch einen Eid verpflichtete, „bei dem Werke treu und verschwiegen zu handeln." Man sieht, der Minister wollte den Meister, der wohl ein erprobter, gewissenhafter Mann war, auf alle Fälle bei der Fabrik behalten.

Bald drang nun aber auch die Kunde von dieser Neugründung nach Dresden, ja durch den Bericht des Berliner Gesandten selbst zu den Ohren des Königs von Polen, des Begründers der Meißner Manufaktur und erregte hier überall, da sie so völlig unerwartet kam, die größte Bestürzung, wohl auch mit vollem Rechte, sobald sich wirklich alles bestätigte, was hier über dies neue Unternehmen gemeldet ward. Denn, wenn es bereits jetzt schon mit dem Geheimnis der beiden Erfindungen Böttgers vorbei war, jetzt, wo die Meißner Porzellanfabrik selber eben erst anfing, das Porzellan und nicht nur das rote Steinzeug fabrikmäßig herzustellen, dann verloren sie in der Tat für Sachsen den größten Teil ihres Nutzens, dann war das gehoffte Monopol, ja sogar im weniger günstigen Fall, der große Vorsprung, den Meißen noch hatte, dahin und viele andere konnten die Zinsen von jenen Kapitalien ziehen, die man in Sachsen verbraucht hatte, um jene Erfindungen zu machen und auszunutzen. Der König sandte daher sofort den Bericht seines Gesandten an Böttger, verlangte nähere Aufklärung und fragte vor allem an, ob Böttger jemanden aus der Meißner Fabrik entlassen hätte oder ob jemand heimlich aus ihr entwichen wäre. Auch bat er seinen Gesandten um weitere Mitteilungen.

Böttger freilich war weniger aufgeregt, als alle anderen. Er hatte allerdings seinerzeit das Entweichen Kempes gar wohl bemerkt, doch, da er ihn nicht für gefährlich hielt, — er war ja an der Fabrik selber nie beschäftigt gewesen — darauf nicht allzuviel acht gegeben. Er hatte deshalb auch gar keine Versuche gemacht, obwohl sich scheinbar die Gelegenheit dazu geboten hatte, ihn zurückzubekommen, wahrscheinlich wohl auch deshalb, weil ihm bei den damaligen Finanznöten seiner Fabrik das Geld dazu fehlte. Nun mußte er allerdings in dieser Beziehung seine Meinung bedeutend ändern. Aber den Kopf verlor er deshalb noch keineswegs: er begriff als praktischer Keramiker sofort, was auf diesem Gebiet ein Vorsprung von Jahren bedeutete und war auch auf Grund seiner bisherigen Erfolge nur zu geneigt, anzunehmen, daß nicht so leicht jemand anders das zu tun vermöchte, was er selber vollbracht hatte.

Bald jedoch ergab sich für ihn Gelegenheit, die Konkurrenzfabrik und ihre

Leistungen aufs genaueste kennen zu lernen. Es waren Briefe aus Plaue an einen der Töpfer der von Böttger gleichfalls begründeten Fayencefabrik in Dresden, namens Krumbholz gelangt, der früher an der Meißner Manufaktur gearbeitet hatte und dessen Bruder dort noch tätig war, mit der Aufforderung, dorthin doch einige gute Dreher und Former zu senden, an denen damals diese Manufaktur genau denselben Mangel gehabt zu haben scheint, wie anfangs die Meißner. Diese Briefe waren Böttger in die Hände gefallen und, da er zunächst darin eine Intrigue gegen sich vermutete, an den König weiter gesandt worden. Gleichzeitig jedoch ließ er sie beantworten, als ob sie in die richtigen Hände gefallen wären und veranlaßte auch den Inspektor der Fayencefabrik im Namen eines Arbeiters Mehlhorn, der des Schreibens unkundig war, einen Brief abzufassen, in dem dieser nach Plaue zu kommen und dort in die Fabrik einzutreten versprach.[1]) Dieser Mehlhorn, der früher Tischler gewesen, dann aber selber, wenn auch gänzlich resultatlos, auf Porzellan laboriert hatte, schließlich aber von Böttger in Arbeit genommen worden war, scheint damals eine Zeitlang ein Vertrauter Böttgers gewesen zu sein und auch wirklich etwas vom Porzellanmachen verstanden zu haben. So schien er der geeignete Mann für diese heikle Aufgabe zu sein. Mit seinem Brief zugleich wurden aber als Lockmittel auch mehrere Stücke echten Porzellans nach Plaue geschickt, die Mehlhorn als seine eigenen Erzeugnisse auszugeben hatte.

Dieser Spionageversuch Böttgers gelang gänzlich. Bald trafen für Mehlhorn aus Plaue 20 Thlr. zur Reise ein nebst genauen Angaben, wie er sich dorthin mit Frau und Kinder begeben sollte und schon im April dieses Jahres reiste er ab, nachdem er auf Ehrenwort und mittelst eidlichen Revers seine Rückkehr, sobald er alles genügend ausgekundschaftet hätte, fest zugesagt hatte. Tatsächlich spielte er in Plaue seine Rolle so gut, daß niemand etwas von der ganzen Geschichte merkte und er schon nach wenigen Tagen so viel erforscht hatte, daß er wieder nach Dresden zurückkehren konnte. Er hatte dort, um gleich das allgemeinste Vertrauen zu erwecken, mit dem Minister, wie mit Pennewitz einen Scheinvertrag abgeschlossen, kraft dessen er in die Sozietät eintreten, dafür aber die Steinzeugfabrik zur Porzellanmanufaktur erweitern wollte. Dieser Vertrag hat sich noch erhalten,[2]) er enthält nicht weniger als 14 Paragraphen und wirkt heute entschieden belustigend, wenn man sieht, was Mehlhorn damals alles anscheinend für die Fabrik zu tun versprach und für was er damals alles schon Sorge trug. Wohnung, Brennhaus, alles ward bereits festgestellt. Man konnte die Komödie kaum eifriger durchführen.

Was Mehlhorn dann aber, nach Dresden zurückgekehrt, dort berichtete, konnte kaum als sehr erfreulich gelten: Man kannte dort eigentlich schon alles, auch die Öfen. Es fehlte für das rote Steinzeug nur die schwarze Glasur, die Böttger für dasselbe erfunden hatte, aus der aber in Meißen immer ein ganz besonderes Geheimnis gemacht

[1]) Über diese Reise Mehlhorns nach Plaue berichtet ausführlich der in Anm. 1 auf Seite genannte Bericht Steinbrücks. Aus ihm geht zum ersten Male klar hervor, was der Zweck derselben war, während bisher ganz allgemein auf Grund nicht vollständiger Dokumente angenommen worden ist, daß Mehlhorn damals wirklich in die Fabrik eingetreten wäre.

[2]) In dem mehrfach genannten Urbarium.

worden war.[1]) Und dann hatte man, Gott sei Dank, noch keine Ahnung vom Porzellan. Das rote Steinzeug jedoch hatte sich als „ziemlich gut und dem hiesigen nicht unähnlich" erwiesen. In finanzieller Hinsicht jedoch schien Görne durchaus nicht mit seinem Unternehmen zufrieden, weshalb er die Sache allem Anscheine nach gern wieder los sein wollte.

In der Tat wurden damals bereits lebhafte Versuche gemacht, beide Fabriken miteinander zu verschmelzen, und zwar, wie es scheint, auf Antrieb des Ministers von Görne selber, dem damals wohl bereits das Geld auszugehen anfing. Er hatte sich in der Tat erboten, die Fabrik für 15000 Thlr. dem König von Polen zu überlassen, welche Summe dann aber im Laufe der Verhandlungen auf 12000 Thlr. herabgesetzt ward. Diese Summe hatte sich der König dann auch erboten zu zahlen, doch nicht aus den von den regulären Kassen seines Landes zu erlangenden Geldern, weil diese schon alle ihre „assignierten Orte" hätten, sondern aus einem „extraordinären" Fond, wobei man so naiv war, beim Minister von Görne anzufragen, ob er nicht zu diesem Zwecke in kursächsischen Landen „etwas an die Hand zu geben oder vorzuschlagen" wüßte.[2]) Dann aber war auch der Kammerrat Nehmitz, der offizielle Direktor der Meißner Manufaktur — Böttger selber war ja dem Titel nach nur Administrator derselben — mit dem Minister in Verbindung getreten. Er war sogar nach Plaue hinübergereist. Sein Vorschlag gipfelte darin, daß dem Minister alle seine Vorschüsse ersetzt werden, dafür aber seine Arbeiter in sächsisch-polnische Pflicht genommen werden sollten, ein ebenso seltsamer, als kostspieliger Vorschlag, der darum auch gar nicht den Beifall Böttgers fand. Vielmehr suchte dieser in einem weitläufigen Berichte an den König vom 19. Juni dieses Jahres zu bedenken zu geben, daß es mit der Plaueschen Fabrik finanziell in keiner Weise gut stände, daß ihre Erzeugnisse, (von denen damals zwei bereits in seine Hände gelangt waren) sich gar nicht mit denen Meißens vergleichen könnten, und daß der Minister allem Anschein nach nichts weiter wolle, als entweder seine in das Unternehmen bereits gesteckten Gelder wieder heraus zu haben oder durch den Beistand Sachsens seine Fabrik zu verbessern, wobei es sich dann nur zu leicht ereignen könne, daß, wenn sie verbessert wäre, sie, da in einem fremden Lande gelegen, sich nur zu leicht von der Meißner wieder lösen könnte. Damit aber hätte man sich eine Konkurrenzanstalt mit seinem eigenen Gelde groß gezogen.

Diese Ansicht Böttgers drang völlig durch und damit war diese Angelegenheit erledigt. Von einer Vereinigung beider Fabriken ist dann auch kaum wieder die Rede gewesen, und die ganze weitere Entwicklung der Plaueschen Fabrik hat Böttger völlig Recht gegeben. In der Tat waren damals die Verhältnisse der jungen Fabrik sehr wenig erfreulich. Weit mehr als zehntausend Taler hatte der Minister bis zum Jahre 1715 schon in dieselbe hineingesteckt, ohne bisher auch nur den geringsten Gewinn gehabt zu haben, und nicht mehr als 50 polierte Stücke hatte ein Berliner Kaufmann, der Böttger hierüber Bericht abstattete, vorgefunden, die meistens „schwer,

[1]) Böttger, sowohl wie Dr. Nehmitz, der diesen Teil der Arcana der Meißner Fabrik unter sich hatte, hielten die Materialien dazu lange Zeit unter Verschluß.



Abb. 1. Zuckerdose in geschliffenem Böttgersteinzeug (rechts) mit ihrer Nachbildung in Plaueschem Steinzeuge Porzellansammlung, Dresden

plump und unfaconnirlich“ wären. Man könnte dem Geschirr überhaupt, so berichtete er weiter, weder „Lüster noch Leichtigkeit“ geben, ja die allermeisten Stücke konnten, wohl weil die Masse schlecht komponiert oder die Öfen zu primitiv waren, gar nicht festgebrannt und darum auch nicht geschliffen werden. Ja, die Masse soll damals nicht einmal eine Mischung, sondern nur eine „simple, rote“ Erde gewesen sein, die sie noch dazu, wie bereits erwähnt, aus Sachsen über Halle herbeiholen mußten. Diese Materie aber hatte die Eigenschaft, daß sie sich weder recht fest brennen, noch fein und zart drehen oder schleifen ließe. Daneben aber scheint man damals doch merkwürdigerweise auch Versuche mit einem „weißen“ oder „blauen“ keramischen Produkte gemacht zu haben, das man nach der Sitte der Zeit als „weißes oder blaues Porzellan“ bezeichnete. Es kann aber unter diesem Produkte im günstigsten Falle doch nur eine Fayence mit weißer oder bläulicher Zinnglasur verstanden werden, da, wenn man hier damals wirklich das Geheimnis des echten Porzellans besessen und solches sogar schon fabriziert hätte, dies sicherlich damals doch größeres Aufsehen erregt hätte und namentlich in Meißen und Dresden ebenso bekannt geworden wäre, wie bald darauf die Fabrikation von Porzellan in der im Jahre 1719 durch einen Meißner Überläufer begründeten Porzellanmanufaktur in Wien. Auf alle Fälle jedoch waren diese etwas rätselhaften keramischen Produkte damals noch sehr im Stadium des Versuches, und scheinen auch über dieses, da man später über sie gar nichts wieder hört, auch kaum hinausgekommen zu sein.

Doch auch der kaufmännische Betrieb muß damals demselben Berichterstatter zufolge sehr klein gewesen sein, so klein, daß des Ministers eigene Frau und Töchter in Berlin „gleich Kaufdienern“ jedem Interessenten die Ware in der Schürze aus der Vorratskammer in des Ministers eigenem Hause herabgetragen oder jene zu dieser heraufgeführt haben. Auch hatte man dem Kaufmann, der Böttger alles dies damals berichtete, nachdem man ihm vorgeblich einige Stücke zu verkaufen gesucht hatte, nachträglich doch noch zwei derselben durch seine Frau auf die Leipziger Ostermesse dieses

Digitized by Google

Jahres nachgesandt, damit er doch wenigstens einige Proben dort vorzeigen könnte. Zur Michaelismesse war man dann freilich schon etwas weiter. Man konnte damals die Messe bereits mit etwa 60 Stück beziehen. Böttger selber reiste damals mit dem Inspektor der Meißner Manufaktur Steinbrück hinüber, um sie in Augenschein zu nehmen. Er blieb aber bei seinem früheren Urteil bestehen, nämlich, daß sie alle sehr „schwer und unfaconnirlich" wären, weshalb sie allgemein „schlechten Goust" erweckt hätten. Auch wäre aus allen den Stücken kein Sortiment zu machen und nichts in halben oder ganzen Dutzenden zu haben gewesen. Aus diesem Grunde hätte auch der „Berlinische Kaufmann, der mit Porzellan handelt", nichts davon zum Verkauf übernommen. Zwölf der Stücke wurden indessen damals angekauft, um sie dem Könige von Polen vorzulegen, der sie, wie von Plaue aus berichtet wird, den Meißner Arbeiten gleich befunden haben soll, nur daß sie nicht so sauber gearbeitet und nicht so fleißig „bossiert" wären. Merkwürdigerweise hielt der König damals die Stücke für wohlfeiler, als die seiner eigenen Fabrik, während Böttger und Steinbrück beständig das Gegenteil behaupteten. Er scheint auch noch einmal ernstlich daran gedacht zu haben, sich mit Herrn von Görne betreffs seiner Fabrik ins Einvernehmen zu setzen, zumal damals infolge des Aufkommens des nun seit zwei Jahren fabrikmäßig in Meißen hergestellten Porzellans auch der Abgang des Meißner Steinzeugs bedeutend nachließ. Doch hört man dann weiter nichts davon.

Dann aber scheint die Produktion in Plaue doch so gestiegen zu sein, daß man den Absatz der erzeugten Waren an mehreren Stellen versuchen konnte. Es wurden Niederlagen in Braunschweig, Bautzen (?), Zerbst, Breslau, Magdeburg, Hamburg, Kassel, Danzig, Königsberg und anderen Orten angelegt und auf diese Weise z. B. im Jahre 1718 für mehr als 3084 Thlr. Waren, freilich nur kommissionsweise verschickt. In Berlin selber wurden die Erzeugnisse im „Senftischen Glasladen" in der Breitenstraße feilgehalten. Betreffs der Preise wurde, damit sich kein Käufer übervorteilt glaubte, bestimmt, daß in Berlin in diesem Laden ein Buch gehalten werden sollte, daraus die Käufer selber den Preis der einzelnen Stücke nach den diesen gegebenen Nummern ersehen konnten. Jedes Modell hatte demnach seine eigene Nummer, wie es später auch im Porzellan üblich war. Von den einmal festgesetzten Preisen aber durfte nichts abgelassen werden, außer bei größeren Bezügen. Nur sollte, was nach England oder Holland ginge, franko bis Hamburg, was nach Danzig oder Königsberg geschickt wurde, aber franko bis ans Ziel geliefert werden.

Trotz aller dieser Vorkehrungen scheint jedoch der Absatz der Erzeugnisse in keiner Weise den Erwartungen Görnes entsprochen zu haben. Noch im Jahre 1716 versicherten der Berlinische und auch ein Magdeburger Kaufmann dem Inspektor Steinbrück, daß ihnen „das Plauesche" zwar „angeboten" würde, daß sie es aber nicht „verlangten", ja der Minister soll damals in seiner Verzweiflung sogar so weit gegangen sein, daß er versuchte, jenen unter Mißbrauch seiner amtlichen Gewalt zur Abnahme seiner Waren zu zwingen, was ihm aber, da es „wider die Handelsfreiheit" gewesen, doch nicht gelungen sei. Nur wenige Jahre, am Ausgang des Jahres 1719 glaubte daher Böttger behaupten zu dürfen, daß die „brandenburgische Fabrik" bereits „in sich zergangen" wäre, wohl auch schon, weil er damals 2 Arbeiter bei sich anstellte,

Digitized by Google



Abb. 2. Plauesches Steinzeug, geschliffen und geschnitten
▢ Kunstgewerbemuseum, Berlin

die aus der Plaueschen Fabrik zu ihm gekommen waren. Doch war diese Annahme noch etwas verfrüht. Denn noch im folgenden Jahre schloß Görne, freilich wohl infolge des bisherigen schlechten Fortganges der Fabrik mit Pennewitz einen neuen Vertrag ab, nach welchem er ihm „das Fabrikhaus zu Plaue" nun ganz überließ. Zehn Jahre hat dann Pennewitz die Fabrik in der Tat noch weiter geleitet, bis er vom König Friedrich Wilhelm I. als Kastellan nach Potsdam berufen wurde. Damit war seine Tätigkeit für die Fabrik zu Ende. Am 9. April 1730 fand zwischen ihm und dem Minister eine Abrechnung statt, die ersteren verpflichtete 491 Taler an letzteren in bestimmten Terminen zu zahlen. Und noch einmal beklagte sich damals der Minister, daß der Absatz seiner Ware so gering wäre, daß er in keiner Weise auf seine Kosten käme, da hingegen die „Dresdensche Fabrik" doch „so hoch" gestiegen sei, durch welche Außerung er aufs deutlichste bekundete, daß ihm sein Plan für diese eine Konkurrenzanstalt zu schaffen, nicht gelungen war. Doch darf man zur richtigen Einschätzung dieses Mißerfolges nicht ganz vergessen, daß eben damals auch in Meißen das rote Steinzeug, weil völlig unverkäuflich, nicht mehr hergestellt worden ist. Die Fabrikation desselben hatte mit Böttgers Tode im Jahre 1719 völlig aufgehört.[1]) In dieser Beziehung hatten also beide Fabriken dasselbe Schicksal erlitten, so daß nicht an der Anlage der Plaueschen Fabrik allein damals der Mißerfolg gelegen hat.

Wie lange jedoch dann noch in Plaue die Fabrik bestand, läßt sich mit Bestimmtheit nicht angeben. Auf alle Fälle ging sie noch vor dem Jahre 1740 ein, wofern es wahr ist, was nur etwa ein Jahrzehnt später berichtet wird, daß bei ihrem Erlöschen[2]) der König Friedrich Wilhelm I. einen Teil des noch im Berliner Laden befindlichen Vorrats aufkaufte, um ihn dem Zaren Peter II., der diese Ware sehr geschätzt haben soll, zu verehren, indes der Rest vom damaligen Kronprinzen, dem späteren Friedrich dem Großen erworben ward, der früher mehrfach die Fabrik in Augenschein genommen hatte.

[1]) Diese Verhandlungen finden sich wieder im Urbarium.

[2]) So berichtet Sybel a. a. O. S. 28 nach Bekmanns Historischer Beschreibung der Kur und Mark Brandenburg.

Digitized by Google

Trotz alledem scheint die Fabrik doch schließlich noch ziemlich leistungsfähig geworden zu sein. Ihr Hauptprodukt ist freilich immer das rote Steinzeug geblieben, von dem man alle Nüancen kannte, die man in Meißen besaß, je nach der Stärke des Brandes das hellbraune, das dunkelbraune und das eigentlich schon überglühte schwarze. Die Masse desselben soll, gerade wie das Böttgersteinzeug, einem „feinen Stein" ganz ähnlich und so dicht und fest gewesen sein, daß man Stücke davon zu Feuersteinen verwenden konnte, aus denen man mit Stahl Feuer schlagen konnte. Aus dieser Masse wurden Tee-, Kaffee- und Schokoladengeschirre, Kannen, Becher, Krügelchen, Spülnäpfe und große Näpfe, Butterbüchsen, Schüsseln, Teller, Aufsätze, kleine Vasen, Teekessel, Becken, Konfektschalen, Kochgeschirr, auch Blumentöpfe, kurz alles, was man, wie man sich damals ausdrückte „aus Ost-Indien oder von Holländischem Porcellain" machen und bekommen konnte, angefertigt. Im Schlosse zu Plaue selber sollen mit derartigen Erzeugnissen nicht nur die Zimmer ausgeschmückt gewesen sein, sondern auch im Vorhof und Garten große Vasen und Blumenkörbe gestanden haben, auch an den Markttagen des Ortes und bei festlichen Gelegenheiten auf der zweiunddreißigjochigen Brücke, die über die Havel führte, „in zwiefacher Reihe d. h. wohl auf beiden Seiten derselben mächtige Kübel mit Orangenbäumen aufgestellt gewesen sein, was freilich nicht so ohne weiteres glaubhaft erscheint, da derartig große Stücke in diesem Material damals doch nicht so leicht zu brennen waren und deshalb damals nicht einmal in Meißen gebrannt worden sind.[1]) Verziert aber wurden die Gegenstände ganz wie die Meißner, durch Schliff und Schnitt, dann durch Malerei. Besonders gerühmt wurden „goldene Blumen und Ranken", die eingebrannt wurden.[2])

Zur Fabrikation dieser Erzeugnisse scheint Görne mehrere Gebäude errichtet zu haben, auch hatte er Maschinen zur Präparierung der Masse, zu ihrer Formung und zum Schleifen aufstellen lassen. Die Zahl der hierbei beschäftigten Arbeiter war relativ groß, sie übertraf fast die der Meißner Manufaktur der Böttgerschen Zeit; doch kam sie nicht über 34 hinaus. Darunter sollen sehr „habile" Leute gewesen sein. Alle waren sie in Eid genommen, daß sie niemandem etwas von den ihnen zugänglichen Geheimnissen verrieten. Der ganze Betrieb in Plaue scheint damals, wo es noch nicht allzuviele Fabriken gab, eine gewisse Sehenswürdigkeit gewesen zu sein. Darauf lassen schon die erwähnten Besuche des Kronprinzen schließen. Auch hatte sie bereits im Jahre 1716 Peter der Große auf seiner zweiten Studienreise durch Europa besucht und dort angeblich ein vollständiges Tafelservice bestellt mit seinem stark vergoldeten Wappen, das sehr gut ausgefallen sein soll, welch letztere Nachricht freilich wiederum mit einiger Vorsicht aufzunehmen ist, da doch nach allen anderen Berichten die Manufaktur damals im Jahre 1716 sich noch keineswegs als so leistungsfähig erwies, um so bedeutende und schwierige Aufträge wie diesen zur vollen

---

[1]) Diese Angaben Sybels können nur auf mündlicher Tradition beruhen und sind demgemäß einzuschätzen, da die von ihm benutzten Quellen nichts davon zu erzählen wissen.

[2]) Hierin scheint sich Plaue Meißen überlegen gezeigt zu haben, da am Böttgersteinzeug Gold sich, so viel ich gesehen, nie eingebrannt, sondern nur als Lackfarbe findet.

Digitized by Google

Zufriedenheit auszuführen. Es ist eben damals im Zeitalter der Porzellanbereitung auf dem Gebiet der Keramik vielfach aufgeschnitten worden, und oft genug hierbei der Wunsch an die Stelle der Tat getreten. Das darf bei der Darstellung der Geschichte der Keramik dieser Zeit nie vergessen werden.

* * *

Wie steht es nun heute mit den Erzeugnissen der Plaueschen Fabrik? Haben sich solche bis auf unsere Zeiten erhalten, so deutlich und klar, daß wir sie mit aller Sicherheit als solche noch ansprechen können, daß wir überhaupt einen Begriff davon bekommen, was damals wirklich in Plaue in keramischer Beziehung geleistet worden ist, und wie weit man vor allem damals die Böttgerschen Vorbilder, die man hat nachahmen wollen, erreicht hat?

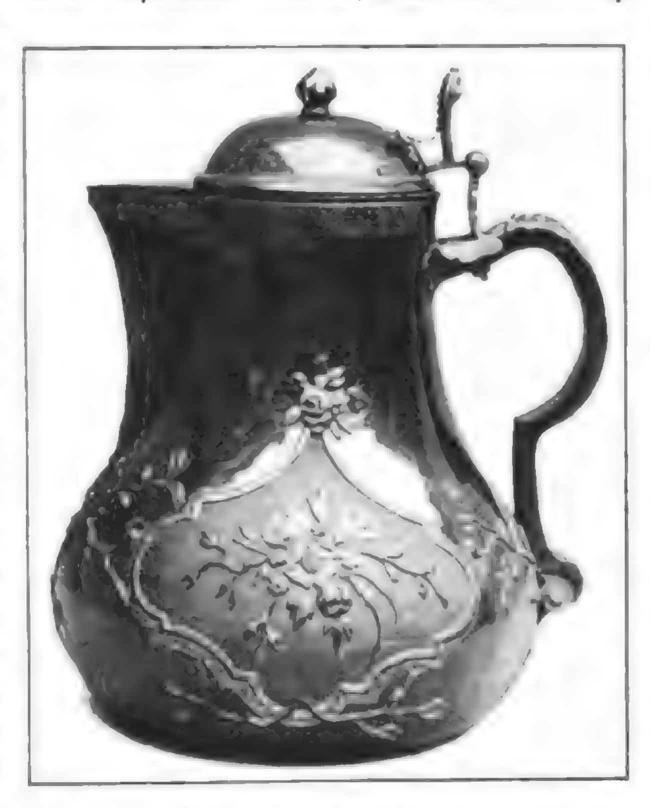


Abb. 3. Plauesches Steinzeug geschliffen und emailliert □

□ Kunstgewerbemuseum, Berlin

In dieser Beziehung muß gesagt werden: bezeichnete oder sonst irgendwie sicher beglaubigte Stücke dieser Fabrik haben sich leider nirgends vorgefunden. Nur noch auf Grund der Tradition kannte Sybel, dem wir aus dem Jahre 1811 die ersten Nachrichten über das Städtchen Plaue und seine keramische Anstalt verdanken, die Erzeugnisse dieser Fabrik[1]), die aber damals schon so sehr zu den Seltenheiten gehörten, daß er eigentlich nur noch „in einzelnen Wohnsitzen des benachbarten Adels, welche sich noch nicht den modernen Umwandlungen unterziehen mußten“ einige wenige Stücke hatte auftreiben können. Doch glückte es ihm noch, mehrere derselben für sich zu gewinnen, vor allen von den Nachkommen der Familie von Görne selber, die er in seiner Schrift dann beschrieben hat. Von diesen schenkte er zwei, eine braune Vase und eine „übersilberte“ Figur der keramischen Sammlung der Berliner Porzellanmanufaktur, die aber beide heute in dieser Sammlung nicht mehr aufzufinden sind. Auch in Plaue hat sich heute leider so gut, wie nichts erhalten, was noch Zeugnis von der einstigen keramischen Tätigkeit hier abgeben könnte. Über diesen Ort ist bald nach des Ministers Tode ein eigenartiger Sturm hinweggegangen.[3])

[1]) Sybel a. a. O. S. 30.

[2]) Sybel a. a. O. S. 31.

[3]) Vgl. Fontane, fünf Schlösser, Altes und Neues aus Mark Brandenburg. Berlin 1889, S. 124. Erhalten haben sich an Kunstwerken aus dieser Zeit im Schloß zu Plaue nur das von Sybel S. 16 bereits erwähnte Zimmer mit Chinoiserien, sowie zwei plumpe Pagoden aus einer

Digitized by Google

Er kam mit samt dem Schlosse 1765 in die Hände eines gewissen Wilhelm von Anhalt, eines natürlichen Sohnes eines Anhaltischen Prinzen, der, als ein höchst seltsamer, verschroben, eigenwilliger und gewältiger Mensch, alles tat, um das in Plaue zu vernichten, was Görne dort mit vieler Mühe und in der edelsten Absicht angelegt hatte. Völlig sinnlos soll er in diesem Orte gehaust haben und hierbei auch alles, was von Erzeugnissen der Görnesche Fabrik noch im Schlosse vorhanden war, in die Havel geworfen haben. Ein schlimmeres Schicksal konnte Plaue in der Tat damals nicht wiederfahren, der Minister von Görne keinen fremdartigeren Nachfolger finden.

So bleibt zur Bestimmung dieser Produkte nur noch die Vermutung, die Kombination, die Stilkritik übrig. Aber wenn die Resultate, die diese ergeben, sich dann mit dem vereinigen, was uns über sie, wie oben gezeigt, aus der Zeit ihres Entstehens glaubwürdig überliefert worden ist, dann lassen sich doch wohl mit einiger Sicherheit die Plaueschen Produkte als solche feststellen, dann lassen sie sich doch wohl von dem großen Bestande des Böttgersteinzeugs trennen, unter dem sie bis jetzt notwendiger Weise ganz haben verschwinden müssen.

Diese Bestimmung kann ausgehen von einem Stück der königl. Porzellansammlung zu Dresden, das in dieselbe vor einigen Jahren als Böttgersteinzeug eingezogen ist, und beruht auf einer ganz einfachen, an sich sehr naheliegenden Überlegung. Das Stück ist eine hier in Abbildung 1 gegebene Zuckerdose aus rotem Steinzeug mit mehrfacher Profilierung, deren Grundform auf ein in der Barockzeit sehr beliebtes Modell der Goldschmiedekunst zurückgeht und um diese Zeit auch in der Keramik recht häufig verwandt worden ist. Es ist technisch — das läßt schon die Abbildung erkennen — sehr wenig sauber gearbeitet; aber auch die Masse ist unrein, dafür ist es jedoch um so reicher mittelst des Schnittes und des Schliffs dekoriert, ja es ist sogar bemalt. Es besteht so an ihm ein merkwürdiger Gegensatz zwischen Technik und Kunst. Ganz dieselbe Grundform findet sich aber auch in dem als solches völlig gesicherten Böttgersteinzeug: sie ist sogar die typische Form der Zuckerdose in diesem, wie dann auch im Böttgerporzellan. Doch ist sie stets etwas kleiner, die Profilierung aber viel reicher, in den Einzelheiten jedoch ganz abweichend. Technisch zeigt sie die ganze Vollendung der Mache, die das Böttgersteinzeug immer ausgezeichnet hat. Sie übertrifft so in dieser Hinsicht bei weitem die zuerst genannte.

Nun aber ist die Zuckerdose in Böttgersteinzeug mittelst einer Form hergestellt und zwar wahrscheinlich, wie es damals in Meißen üblich gewesen ist, in einer aus Silber oder Kupfer getriebenen. Warum aber soll man da, wo man eine solche Form, aus der man beliebig viele Stücke herausformen konnte, besaß, warum soll man da, so erhebt sich hier gleich in Frage, freihändig — so ist die erste Dose un-

---

Fayenceartigen schmutzigen Masse, die mit den oben erwähnten Versuchen mit „weißem und blauem Porzellan" Zusammenhang haben mögen. In Plaue selber haben sich bisher nur zwei Steinzeugscherben gefunden, die aus der Erde ausgegraben worden sind, aber zu wenig charakteristisch in Masse, wie Form sind (Ornamente zeigen sie leider gar nicht) um irgendwelche Anhaltspunkte für die Erzeugnisse von Plaue zu geben. Ich verdanke übrigens auch diese Tatsachen Herrn Dr. v. Dallwitz, in Berlin, der Plaue nach dieser Richtung hin eingehend untersucht hat.

Digitized by Google

verkennbar hergestellt worden — eine ganz ähnliche und fast gleich große Dose hergestellt und diese sogar, nach dem sie ersichtlich plump und ungeschickt ausfiel, noch geschliffen und aufs reichste dekoriert haben. Ein solches Beginnen erscheint innerhalb einer und derselben Fabrik als völlig sinnlos, es kann keinen praktischen Grund geben, der ein solches motivieren könnte und so erscheint es undenkbar, daß jene erste Zuckerdose auch ein Meißner Fabrikat gewesen ist.

Dann aber bleibt als Herstellungsort nur Plaue übrig, denn nur in Meißen und an diesem Ort ist damals ein festes rotes Steinzeug geschaffen worden, das geschliffen und geschnitten werden konnte und nur in Plaue hat man, um der Meißner Fabrik Konkurrenz zu machen, damals Veranlassung gehabt, sich auch an ihre Formen zu halten. Damit aber wäre das erste Erzeugnis dieser Fabrik festgestellt und die Kritik kann nun mit Hilfe dieses weiter ihre Sichtung unter dem übrigen Böttgersteinzeugs vornehmen.



Abb. 4. Deckelvase, zum Teil geschliffen, rotes Steinzeug von Plaue □
□ Gotha, herzogl. Museum

Und nun wird man nicht vergessen, was zu Böttgers Lebzeiten immer über die Erzeugnisse Plaues geurteilt worden ist, was auch durch obiges Stück bereits seine volle Bestätigung gefunden hat, nämlich daß sie „plump und schwer und unfaconnirlich" waren und keinen rechten „goust" zeigten, und wenn man dann weiter auf Formen achtet, die völlig fremd unter dem gesicherten Böttgersteinzeug und dem Böttgerporzellan, das von jenem ja fast seine sämtlichen Formen entlehnt hat, erscheinen, dann wird man bald auf eine ganze Reihe von Gegenständen stoßen, bei denen alle diese Eigentümlichkeiten zugleich oder fast zugleich auftreten und die durch diese Vereinigung gänzlich fremdartig unter dem beglaubigten Böttgersteinzeug erscheinen: in ihnen aber dürften wir dann ohne Zweifel Plauesche Produkte besitzen, und zwar besonders charakteristische, die dann zu weiteren Erkennungen weniger charakteristischer führen und ihre Zahl bedeutend vermehren können.

Ein großer Teil der vom Verfasser auf diese Weise festgestellten Erzeugnisse ist hier in Abbildungen gegeben. Sie befinden sich in der Dresdner Porzellansammlung, im Berliner Kunstgewerbemuseum und im herzoglichen Museum zu

Digitized by Google

Gotha.[1]) Hierbei dürfte es von großer Wichtigkeit sein, daß die im Berliner Kunstgewerbemuseum befindlichen sämtlich der alten preußischen Kunstkammer angehörten, also aus altem königl. preußischen Besitze stammen. Es können daher gar wohl Stücke sein, die der Minister einst seinem Könige geschenkt oder dieser von jenem gekauft hat; sie können jedoch auch aus dem Besitz des Kronprinzen Friedrich stammen, der, wie oben berichtet, einst einen Teil des Nachlasses der Fabrik für sich angekauft haben soll. Auf alle Fälle rücken schon durch diesen Ursprung diese Stücke der Plaueschen Fabrik nahe genug, und auch das ist nicht ohne Wichtigkeit, daß eins dieser Stücke, die in Abbildung 5 wiedergegebene Kanne mit dem Papagei durchaus der Beschreibung entspricht, die Sybel einst von einem der in seinem Besitz befindlichen vermeintlichen Plaueschen Stücken gegeben hat. Diese Tatsachen müssen alle bekräftigend wirken.

Was aber ergibt sich nun auf Grund dieses und des nicht abgebildeten Materials als charakteristisch für das Plauesche Fabrikat und welche Eigentümlichkeiten können als weitere Bestimmungsmittel für dasselbe gelten?

Zunächst die Masse! Sie ist fast immer unrein; durchaus charakteristisch sind hellere, gelbe Partien, oft von ziemlicher Ausdehnung, die auf dem Boden der Gefäße meistens am deutlichsten sichtbar sind. Die Masse wirkt dadurch fast immer scheckig. Allerdings zeigt auch die Masse des Böttgersteinzeugs, wenn auch weit seltener, eine gewisse Fleckigkeit, aber sie ist weit weniger auffällig, sie hat etwas Beabsichtigtes, weil sie Marmorierung vortäuschen soll, und vor allem, bei letzterer stehen dunkle Flecke auf hellem Grund, und nicht wie in Plaue, umgekehrt. Eine Verwechslung ist in dieser Beziehung für jemand, der beide Arten einmal gesehen, kaum möglich.

Von den drei verschiedenen obenerwähnten Tönungen der Masse, die diese mit der des Böttgersteinzeugs gemeinsam gehabt haben soll, hat sich bisher, gerade wie auch beim Böttgersteinzeug, die dunkelbraune am häufigsten gefunden, die überhitzte, schwarze dagegen noch gar nicht. Wahrscheinlich aber hat man hier auch die richtige Marmorierung d. h. das Zusammensetzen der Masse aus verschieden getönten Tonarten gekannt, wie es gleichfalls bisweilen in Meißen geübt worden ist. Wenigstens hat sich eine große derartige Dose, die wie eine Vergrößerung der in Abb. 1 gegebenen Zuckerdose aussieht, im Berliner Kunstgewerbemuseum erhalten, die alle die hier erwähnten Eigenarten der Plaueschen Fabrikate aufweist.

Weiter fällt dann an der Masse auf, daß ihr so oft der innere Zusammenhang fehlt, daß sie nicht völlig homogen gewesen sein kann. An Stücken, die geschliffen worden sind, entdeckt man an der Oberfläche oft kleine unregelmäßige Löcher, als hätte das schleifende Rad bisweilen kleine nicht ganz festgebrannte Stücke mit herausgerissen. Man findet derartige Mängel am Böttgersteinzeuge niemals. Mehrfach, z. B. schon an der hier abgebildeten Zuckerdose sind auch kleine seltsame Ausbeulungen entstanden, als hätte sich an diesen Stellen in der Masse noch Luft befunden, die sich

[1]) Außer den hier abgebildeten hat der Verfasser noch einige andere Stücke im Berliner Kunstgewerbemuseum festgestellt, ferner eine kürzlich erworbene „gemuschelte" Kanne, sowie das Bruchstück eines Gefäßes, das eine gewisse Ähnlichkeit hat mit dem der Abb. 4, beide in der Dresdner Porzellansammlung, schließlich ein Bierseidel mit aufgesetztem preußischen Wappen im Hohenzollernmuseum zu Berlin.

Digitized by Google

dann in der Glut des Brennofens ausgedehnt und die Masse nach außen getrieben hat. Auch derartige Erscheinungen finden sich nicht im Böttgersteinzeug. Beide Mängel aber beweisen, daß die in Plaue verwandte Masse nicht entfernt so gut, oder wenigstens nicht so sorgfältig durchgearbeitet war, wie die in Meißen.

Ganz erstaunlich aber erscheint dann die Plumpheit und Unsauberkeit der Gestaltung der Gefäße, die allerdings in keinem stärkeren Gegensatz zu der ebenso erstaunlichen Delikatesse und Sauberkeit der Böttgerschen Arbeiten von Anfang an, sowohl im Steinzeug, wie im Porzellan treten konnte. Kein Stück, das auf der Drehscheibe gearbeitet worden ist, ist wirklich glatt und sauber aufgedreht worden! Die Oberfläche ist wellig, selbst kantig, die angesetzten Henkel und Ausgüsse erscheinen nicht scharf von den Wandungen abgesetzt, der Fuß am Boden ist vielfach gehoben und durchgedrückt, auch bei den runden Gefäßen oft nicht ganz kreisrund, die Henkel sind wenig schwungvoll gebogen. Die reine Töpferarbeit erweist sich so als völlig minderwertig, und man begreift gegenüber solchen Leistungen gar wohl jenen obengenannten Wunsch der Fabrik im Jahre 1715, gute Töpfer aus Dresden heimlich zu gewinnen, der dann zur Entsendung Mehlhorns geführt hat. Ganz schlimm aber steht es mit jenen Gegenständen, die, weil sie gerade Flächen und senkrechte Kanten zeigen sollten, nicht auf der Töpferscheibe gearbeitet werden konnten. Derartige Gebilde pflegen sonst und so auch im Böttgersteinzeug, mittelst Hohlformen, Modeln hergestellt zu werden, und eine einmal solide durchgearbeitete Hohlform läßt dann eben auch alle Ausformungen, wenn richtig gemacht, solide und sauber erscheinen. In Plaue scheint man erstaunlicherweise die Methode der Formung gar nicht gekannt oder wenigstens niemals angewandt zu haben: alle Stücke dieser Art, die bisher festgestellt, geben sich als völlig freihändig gearbeitet. Das erkennt man aus ihrer ganzen Mache, das beweist das Fehlen der im Böttgersteinzeug immer sichtbaren Formnähte, und auch das, soweit bisher konstatierbar, Fehlen jeglicher Wiederholung einer und derselben Form. Aber diese freihändige Arbeit ist die schlechteste, die man sich überhaupt wohl vorstellen kann: keine Fläche ist wirklich eben, keine Linie wirklich gerade. Es gibt überall Schwankungen und Verziehungen, oft von erstaunlichem Umfange. Das Ganze macht eher den Eindruck von Stümper-, von Dilletanten- als von geregelter Fabrikarbeit. Und so erscheint das Urteil Böttgers und seiner Umgebung gegenüber diesen Machwerken, wofern sie wirklich Plauesche Erzeugnisse sind, als nur zu gerechtfertigt.



Abb. 5. Plauesches Steinzeug, geschliffen, emailliert und vergoldet ◻ ◻ Kunstgewerbemuseum, Berlin

Digitized by Google

Und völlig gleichartig erscheint dann auch der Schliff: auch er ist unsauber, ungleichartig und schwankend, ja diese Technik, die übrigens sich bei allen bisher als Plauesche Fabrikate vermuteten Stücken angewendet zeigt, sie hat die Unsauberkeit der Gestaltungsarbeit nur noch vermehrt. Auch hier keine durchgehende Glätte, auch hier keine konsequente Rundung! Kanten und Winkel erscheinen, wo alles in sanfter Rundung ineinander übergehen sollte, und so wird man auch in dieser Beziehung wieder an Stümperarbeit erinnert und hat allen Grund zu bezweifeln, daß in Plaue für diese Technik wirklich eingearbeitete Glas- und Steinschleifer, wie in Dresden und Meißen beschäftigt wurden. Es scheint also ersichtlich auch auf diesem Gebiete damals in Plaue an wirklich brauchbaren Kräften gefehlt zu haben.

Dann aber kommt das künstlerische Element dieser Stücke in Betracht, und hier begreift man ebenso schnell, warum Böttger einst diese Fabrikate als „unfaconnirlich" bezeichnet hat. Bisweilen sind hier die Böttgerschen Modelle in ihren Grundformen nachgebildet worden, aber hierbei, so z. B. schon bei der erwähnten Zuckerdose, stark ins Plumpe und Schwerfällige hineingeraten. Ganz neue Erfindungen aber atmen erst recht diesen Geist. Allem Anschein nach hat hier eine starke Vorliebe für das echt deutsch Barocke im Barockstil der Zeit geherrscht. Namentlich mit großen, derben, phantastischen Mustern hat man hier stark gewirtschaftet und sie bei der Gesamterscheinung der Stücke sehr mitsprechen lassen (Abb. 5). Hinsichtlich der Gestaltung im einzelnen, der Ornamentation aber muß man sagen: sie gibt sich zunächst auffallend reich gegenüber der sonstigen Unbehilflichkeit der Mache, sie hat weiter fast gar nichts mit der Böttgerschen Formensprache zu tun, aber sie erscheint dafür immer ganz merkwürdig unkünstlerisch und vor allem wirkungslos. Es hat hier meist ein völlig nutzloser Kräfteaufwand stattgefunden. Und so findet sich hier ganz und gar nicht jene Zielbewußtheit und Klarheit der Ornamentik, die an den Böttgerschen Erzeugnissen so erstaunlich auffällt.



Abb. 6. Plauesches Steinzeug, Dosendeckel mit geschnittener Ornamentik □
□ Kunstgewerbemuseum, Berlin

Hierbei kannte man als Ornamentierungsmittel aufgesetzte und vorher geformte, wie auch ganz freihändig gearbeitete Ornamente, weiter eingebrannte Farben nebst Gold, den teilweisen Schliff und den Schnitt. Aber nicht allein die Muster sind immer unschön, vielfach konfus und wenig harmonisch in den einzelnen Teilen; es ist auch für gewöhnlich keine Technik so angewandt, daß sie ihre volle Wirkung tun kann. So heben sich die aufgesetzten Reliefs nicht entfernt so kräftig vom Grunde ab, wie beim Böttgersteinzeug, so ist der Gegensatz zwischen Geschliffenem und Unge-

Digitized by Google

schliffenem, so effektvoll beim Böttgersteinzeug angewandt, bei diesen Erzeugnissen oft völlig sinnlos — er ist z. B. niemals, wie bei jenem zum Abheben der Reliefs vom Grunde benutzt worden — so sind weiter die Emailfarben, die Böttger zu demselben Zweck verwandte, bei der mehrfach erwähnten Zuckerdose gerade umgekehrt auf die vertieft eingeschnittenen Verzierungen gelegt, wo sie, beschattet, natürlich gar nicht zur vollen Geltung kommen können, so sind schließlich die eingeschnittenen Ornamente meist zu dünn und mager gehalten (Abb. 6), daß sie wieder nicht entfernt so wirken können, wie die immer so klar und breit gehaltene Ornamentik dieser Art der Böttgersteinzeuge, ganz abgesehen davon, daß auch diese Technik wieder so unsauber, wie nur irgend möglich durchgeführt worden ist. Und welch einen schlechten Gebrauch hat man hierbei gar mit dem sogenannten „Muscheln" gemacht, dem Einschneiden eckiger oder runder Vertiefungen oder Facetten in rhythmischer Folge, für das man in Plaue eine so ganz besondere Vorliebe gehabt zu haben scheint. Ganz sinnlos sind diese oft in die übrige Ornamentik hineingestreut, ganz regellos angebracht, wo sie als Grundmuster die ganzen Flächen bedecken (Abb. 2). Man sieht, es hat in Plaue nicht nur an guten Technikern, vielmehr auch an guten Künstlern gefehlt und man hat darum hier nicht verstanden, aus diesem an sich doch so edlen Materiale das zu machen, was Böttger daraus zu gewinnen gewußt hat, man hat nicht einmal die guten Vorbilder, die hier zur Verfügung standen, nachzubilden vermocht.

Darum aber ist es höchste Zeit wie es hier versucht worden ist, die weniger guten Erzeugnisse, die Schlacken von den Böttgerschen Werken zu trennen, damit deren hohe technische, wie künstlerische Qualitäten nur desto klarer, reiner zur Erscheinung kommen können. Das wird wohl in Zukunft in noch viel größerem Maßstabe erfolgen können, als es hier bereits geschehen.



Francesco Guardi

by George A. Simonson (London).

A simple but imposing ceremony took place quite recently on the occasion of the tercentenary celebration of Alessandro Vittoria's death in Venice. Beside the laurel-wreath solemnly placed on his tomb in the church of S. Zaccaria in her name Trient deposited a companion-wreath. Venice was the life-long scene of the famous sculptor's activity, Trient his birthplace. This joint act of homage paid to his memory is noteworthy not only owing to the generous self-denying prompting which made these two cities waive their rival claims, but also because artistic links between them are rare. There is only one other master besides Vittoria whom Venice owes to the ancient province of Trient, namely Francesco Guardi, her most highly-gifted landcape-painter.

The history of Guardi's origin would to this day have remained unknown to the world but for a happy inspiration through which a quarry of valuable documents concerning it came to light.[1]) It is always of importance for the student to ascertain whence a painter drew the secret of his art, especially when, as in the case of Guardi, the qualities by which he fascinates us, are mostly inborn, not acquired. A clue to Titian's astounding vitality has been found by his biographers in his extraction from dwellers in the Dolomites. So Guardi's issue from a sturdy mountain-bred Tyrolese stock seems to explain the source of his strength, his vivid and brilliant artistic personality, the sparkle of his brushwork and his incisive style which makes his views of Venice so intensely interesting.

Domenico, his father, was a native of Mastellina, a small village nestling in the Val di Sole. He was therefore Trentino; his mother (Claudia Pichler was her maiden-name) was Viennese. Both were Austrian subjects and the legend that Francesco was Venetian by extraction, has to be abandoned as there was not a drop of Venetian blood in his veins nor is there any justification for confusing the name of Guardi with that of the Venetian family "Gerardi", as Nagler appears to do in his "Allgemeines Künstlerlexikon". Whether or not the Guardi family originally came from Italy (there was a sculptor Andrea Guardi who worked at Pisa towards the middle of the 15th century), it is certain that ever since the 16th the Tyrol was the home of Francesco Guardi's ancestors.

Early in life, Domenico left his native village and migrated to Vienna to study the rudiments of art. From the Austrian capital he went to Venice, which became his adopted home. He died there prematurely four years after the birth of his illustrious son. Though Francesco is the only member of his family who attained celebrity as a painter, his father, brother (Nicolò) and one of his sons (Giacomo) pursued the same calling as he did, so that altogether there were three generations of painters in direct line of descent, thus forming a striking example of the hereditary practice of art.

---

[1]) See the author's monograph on Francesco Guardi (Methuen & Co., London) Appendices 1, 2, 3.

Digitized by Google

Long before Francesco grew up, he is reported to have displayed conspicuous aptitude for landscape-painting, and thanks to a bounty founded by a friend of his father, he was enabled to develop it and, in due course, to enter the school of Antonio Canale, who after his return from Rome, gave himself up entirely to the portraiture of Venice. As young Guardi became the brother-in-law of Giambattista Tiepolo when he was seven years old, it might have been expected that he would have been apprenticed to him. Tiepolo was a year older than Canale and Guardi's senior by sixteen years. At the time of his alliance with Cecilia (Francesco's elder sister) the famous figure-painter was already a rising artist. Canale had also made a great name for himself in the early decades of the eighteenth century. It is not however before 1764 that we find a contemporary Venetian authority giving us definite information as to the instruction which Guardi received from Canale. In his classical work on Italian painting[1]) Lanzi makes the interesting observation that Canale made use of the camera ottica to attain greater accuracy in the perspective of his views. We now know from the Diary of Senator Pietro Gradenigo that Guardi also employed it. What does not surprise us in the case of a strenuous master such as Canale, who worked on methodical and scientific lines, astonishes us in an artist of Guardi's calibre, though there is no ground whatever for doubting Gradenigo's testimony. Whilst the ways and means by which an artistic result is achieved, are matters of indifference to the ordinary observer, it is from the technical point of view always instructive for the student to glance into the workshop of a painter and examine, as it were, his tools. It is very difficult to determine how far Canale and Guardi worked together. Missaglia informs us that they occasionally collaborated on the same canvas and Rosini[2]) relates that in one instance



Portrait of FRANCESCO GUARDI by himself
□ (Collection of George A. Simonson)

[1]) See Lanzi, Storia Pittorica, Tipografia Remondini, Bassano, 1818, Tomo III, p. 289.
[2]) See Giovanni Rosini, Storia della Pittura Italiana, Pisa, 1849—1854, Tomo VII, p. 14.

Digitized by Google

Algarotti, the well-known Venetian *littérateur* and art-connoisseur, commissioned Guardi to paint for him a companion-picture to a view of the Rialto bridge, with the Basilica of Vicenza, by Canale. As there are pictures by Guardi which can with certainty be traced back to compositions of Canale (Guardi's view of S. Giorgio Maggiore in the Museum at Treviso is entirely borrowed from an etching by Canale), so we find works by the elder master which reflect the manner of the younger one and suggest that there was an interchange of influence between them. Such are to be seen in the Royal Collection at Windsor Castle. Canale's broadly painted views of Venice might almost be mistaken for paintings of Guardi by a layman.



Architectural Study □
(Collection of George A. Simonson, London)

When Guardi had attained his artistic majority, he in his turn took pupils in, and we read in the entertaining pages of Giacomo Casanova a piquant episode of Guardi's excessive severity towards this cynical adventurer's brother (Francesco Casanova), as a result of which the future painter of battle-scenes was transferred to the studio of Francesco Simonini.

Putting aside the map of Guardi's life, let me briefly state, wherein his special aptitude for depicting Venice and its people consists. No master ever had a finer eye or daintier fancy for rendering the picturesque aspect of Venetian architecture or a palette better suited for reproducing now its iridescent bright effects of light, atmosphere and colour, now its sober "chiaroscuro" appearance. Such splendid records of Venice *en fête* as Guardi has left us in his pictures of the annual fair in Piazza S. Marco, the fête of the Bucentaur, the masquerade in the Ridotto, the ascent of a balloon (Berlin Museum) and many others, we look for in vain in the works of his fellow-painters. Only on his canvases does the bustling Venice of the 18th century, on tip-toe of excitement and in Carnival apparel of mask and domino, palpitate with life. Guardi's Venice (the sunny, the bright, the flashy city of the lagoons) contrasts strikingly with the serene, the still and serious Venice of Canale.

Digitized by Google



Fête of the Bucentaur (American private collection)

Until the end of his days, Guardi continued to be active, as Abbé Vianelli of Chioggia tells us in the catalogue of his collection of pictures, printed in 1790, though the Venetians had completely forgotten his existence. One of the most interesting pages of Guardi's life relates to a commission which he executed in 1782, consisting of a set of four pictures commemorating the visit of Pope Pius the Sixth to Venice, one of which is now in the Royal Museum (Stuttgart). In the same year, drawing perhaps upon the handsome proceeds of this important order, he made a pilgrimage to the Tyrol and to Mastellina where he saw his paternal house („Casa Guardi"). Straightened circumstances compelled him in his old age to sell his small partly fanciful landscapes (called capricci) in Piazza S. Marco to passers-by for trifling sums. He outlived the small measure of success which he reaped in his middle age, and died in 1793 in a humble house in the parish of S. Canciano, where be rented a studio on the first floor, looking towards the Corte della Madonna.

A year or two ago (May 1906) there was held in Schulte's well-known Gallery, Berlin, an exhibition of three of Guardi's most imposing landscapes with ruins, and it is no exaggeration to say that they created quite a sensation. At last the world has awakened to a due appreciation of Guardi. Though, like Hobbema, he began by being a connoisseur's painter, the circle of his admirers has gradually widened, until he has become the most popular of all the Venetian 18th century masters. Fifty or sixty years ago his aims were still so little understood that even Rosini, the

Digitized by Google

author of the Storia della Pittura Italiana made the following naïve comment on him. „By reason of the magic of his sparkling brush Guardi appeals more than any other painter to those who have no discernment ("più piace di ogn'altro ai non intendenti)." Between this view and that of modern critics who regard Guardi as a higher master than Canale, there is indeed a wide gulf.

Whereas examples of Guardi's paintings are nowadays to be found in all the more important continental galleries, there was no single work of his in the Venice Academy towards the close of the 18th century and this reproach clung to it until His Highness Prince Johann von und zu Liechtenstein a year or two ago most munificently presented to it a very fine view of S. Giorgio Maggiore from his own collection. During the last decade notable additions of his pictures have been made to German museums and private galleries, under the lead of Berlin.

The cause of the rising interest in Guardi is not far to seek. His aims and ideals are the same as those of modern landscape-painters. Whereas Canale followed the traditions of Gentile Bellini and Carpaccio, Guardi may be said to stand half-way between the old and the new school. He is one of the precursors of Impressionism, the founder of the sketch and one of the earliest workers in water-colours.

As a painter of Venice, he heads the long list of eminent artists belonging to the last century who were inspired by the enchantress city. The veteran Ziem is the only one whom I will mention, as he is still living. His gorgeous combinations of blue lagoons and gay shipping form a striking contrast to Guardi's sober but brilliant renderings of Venetians waters. Fortunately for the higher interests of art it is not Ziem's, but Guardi's example which is followed by the rising generation, and this is a most encouraging reflection for those who have misgivings as to its future.





Abb. 1. Dreiflügeliger Altar mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten und den beiden Johannes
Sammlung Hölscher-Stumpf □

Niederländischer Flügelaltar des XVI. Jahrhunderts in Berliner Privatbesitz

von Max Gg. Zimmermann.

In der von dem Geheimen Sanitätsrat Dr. Hölscher in Mülheim am Rhein zusammengebrachten Gemäldesammlung, die jetzt sein Schwiegersohn Prof. Johannes Stumpf in Berlin besitzt, und auf die wir in einer demnächst im Verlage dieser Hefte erscheinenden Sonderpublikation zurückkommen, befindet sich ein niederländischer dreiflügeliger Altar des XVI. Jahrhunderts. Wie in jener Zeit und in jenem Lande häufig ist die überhöhte Mitteltafel oben mit einem Kleeblattbogen geschlossen, welcher Form sich die beiden Flügel anpassen. (Mitteltafel 58 cm breit, 89,5 cm größte mittelste Höhe. Breite der Flügel 25,5 cm. Eichenholz. Abb. 1.) An einer Renaissancesäule aus rotem Marmor mit Bronzebeschlag unter einem Baldachin aus schwarzem Sammt mit roten Lambrequins sitzt die Madonna mit dem Kinde. Sie umfaßt mit der linken Hand den nackten Knaben und hält in der rechten einen Apfel. Über der Gruppe schwebt ein nackter Kinderengel, der eine grüne Blätterkrone über dem Haupt der Madonna hält. Rechts, etwas weiter zurück lehnt

Digitized by Google



Abb. 2. Niederländisch 16. Jahrhundert. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten ◻
◻ Berlin, Versteigerung Lepke 1905



Abb. 3. Niederländisch 16. Jahrhundert. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. ◻
◻ Nürnberg, Germanisches Museum

sich Joseph in braunem Gewande über eine Brüstung, die rechte Hand an der Stange des Baldachins, mit der linken dem Kinde eine Birne darbietend. Rechts im Hintergrunde eine Landschaft vlämischen Charakters, mit der Flucht nach Ägypten auf einer Brücke. Das Ganze ist also als eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten aufzufassen. Auf einem Tischchen rechts vorn eine Schale mit Früchten. Die Madonna trägt ein mattgrünes Gewand, rotbraunes Überkleid und über die Knie gelegt einen tiefroten Mantel. Ein weißes Schleiertuch schließt das am Halse rund ausgeschnittene Gewand nach oben hin ab. Von dem braunen, eng anliegenden Häubchen fällt ein bläulicher Schleier nach dem Rücken. Die Flügel enthalten auf den Innenseiten grau in grau gemalt die beiden Johannes unter gothischen Gewölben. In Zwickeln links und rechts oben ganz klein Moses und Aaron.

Der Altar stammt aus dem Besitz der Familie Koks in Bonn und wird traditionell dem Mabuse zugeschrieben. Eine künstlerisch geringere Wiederholung der Mitteltafel wurde am 21. November 1905 bei Rudolph Lepke in Berlin, ebenfalls unter dem Namen Mabuse versteigert. (Abb. 2). Sie weicht nur darin ab, daß die Tafel oben gradlinig abschließt, daß Joseph nicht eine Birne darreicht, sondern die linke Hand bereit hält, um das Kind gegebenenfalls zu stützen, und daß der Ausblick nach rückwärts eine andere Landschaft ohne die Flucht nach Ägypten zeigt. Den Namen Mabuse (Joh. Mabuse

Digitized by Google

pinxit) trägt auch eine Lithographie von A. Reindel aus dem Jahre 1828 nach einer anderen Wiederholung der Mitteltafel, die sich in der Sammlung Boisserée befand und jetzt dem germanischen Museum zu Nürnberg (Katalog von 1893, Nr. 75, Abb. 3) gehört. Hier ist die Tafel oben im Kleeblattbogen abgeschlossen, Joseph macht noch ausgesprochener eine greifende Handbewegung als auf dem Lepkebilde, an Stelle der Landschaft ist eine Renaissancearchitektur dargestellt mit Durchblick auf eine Stadt. Trotz dieser dreifachen traditionellen Benennung weist aber die Mitteltafel unseres Altars künstlerisch nicht auf Mabuse sondern auf Barend van Orley (zirka 1490—1542), wenn wir hier auch nicht ein Originalwerk dieses zu seiner Zeit hochangesehenen Brüsseler Hofmalers zweier Statthalterinnen der Niederlande und Gastfreundes Albrecht Dürers vor uns haben. Den deutlichsten Hinweis auf Barend van Orley gibt uns der Kopf des Joseph. Er kehrt als typischer Greisenkopf ganz ähnlich wieder auf dem Güstrower Altar und den ihm nahestehenden beiden Altarflügeln von 1528 mit der Legende der heiligen Anna im Museum zu Brüssel. Den Maler dieser Bilder sondern einige als „Meister des Güstrower Altars" aus. Er hat jedoch so große Verwandtschaft mit Barend van Orley in dessen inschriftlich beglaubigten Werken, daß er wohl als der selbe anzusehen ist. Der typische Greisenkopf charakterisiert sich durch einen breiten, nach hinten stark ausladenden Schädel mit großer Glatze und kleine regelmäßige Gesichtszüge. Er erscheint auf dem Güstrower Altar, einem frühen Werk des Barend van Orley, in dem noch vielfach das Kunstempfinden des 15. Jahrhunderts nachhallt, bei Paulus, und was die Gesichtszüge anbelangt, auch zweimal bei dem eine Kopfbedeckung tragenden Maxentius, auf den Brüsseler Flügeln von 1528 bei Joachim (Abb. 4) und einem der Essäer; auch die Gesichtszüge anderer älterer Männer auf diesen Flügeln erinnern an ihn. Auf dem Nürnberger Exemplar unserer heiligen Familie hat Joseph sogar über der Stirn die einzelne Haarlocke wie bei den entsprechenden Köpfen der genannten Bilder Orleys, während diese bei unserm und dem Lepkeexemplar fehlt. — Auch das Gesicht der Madonna auf dem Altar aus der Sammlung Hölscher, dem Nürnberger und dem Lepkebild findet seine Analogie auf den Bildern von Barend van Orley; noch etwas altertümlicher tritt es uns in den Köpfen der Madonna und der heiligen Katharina auf dem Güstrower Altar, künstlerisch reifer bei jugendlichen Frauen auf den Flügeln des bezeichneten und 1521 datierten Hiobaltars und den Flügeln von 1528 (vergl. Abb. 4), beides im Brüsseler Museum, entgegen, ferner auf dem 1902 vom Louvre erworbenen Madonnenbilde Nr. 2067, das Barend van Orley zugeschrieben wird. Das Gesicht der Maria auf unserm Bilde zeigt aber deutlicher einen Einfluß von Raffael als die weiblichen Köpfe von Barend van Orley. Ebenso besteht auch eine Verwandtschaft zwischen dem Kopfe des Christuskindes mit seinen kurzen krausen Locken auf unserm Bilde und den Bildern gleichen Motivs auf der einen Seite und dem Kopf desselben Kindes auf dem Güstrower Altar und dem Louvrebilde auf der andern Seite. Die Lambre-



Abb. 4. BAREND VAN ORLEY: Kof des Joachim von einem Altarflügel. 1528 □ □ Brüssel, Museum

Digitized by Google

quins auf unserm Bilde finden sich ganz ähnlich auf den Brüsseler Flügeln von 1528.

Die engste Verwandtschaft haben ferner alle drei Figuren der heiligen Familie unserer Sammlung mit den drei Figuren der heiligen Familie auf dem Bilde der kaiserlichen Galerie zu Wien Nr. 766, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in einer Landschaft, das, gewiß mit Recht, dem Atelier oder einem unmittelbaren Nachfolger des Barend van Orley zugeschrieben wird. (Abb. 5.) Auf diesem Wiener Bilde findet sich bei Joseph eine ähnlich manierierte Handbewegung wie auf dem Nürnberger Bilde. Die Landschaft dieses Wiener Bildes hat in der Art der Darstellung dann wieder Verwandtschaft mit der Landschaft auf dem Lepkebilde und den freilich etwas altertümlicheren Landschaften auf den Flügeln des Güstrower Altars, die Maria und Katharina enthalten. Verwandtschaft mit dem Wiener Bilde, aber weniger mit unserm hat das dem Orley zugeschriebene Dresdener Bild der heiligen Familie in einer Ruine, Nr. 810.



Abb. 5. Werkstatt des BAREND VAN ORLEY: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten □
□ Wien, Kaiserliche Galerie, No. 766

Es kann kein Zweifel sein, daß der Künstler, der das Mittelbild unseres Altars ausführte, nicht in den Kunstkreis des Mabuse, sondern in den des Barend van Orley gehört, ein Nachfolger dieses Meisters ist. Barend van Orley war wie viele seiner niederländischen Kunst- und Zeitgenossen ein Eklektiker, der sich, durch eine oder mehrere italienische Reisen beeinflußt, an die italienische Kunst anlehnte und Anregungen aufnahm, besonders von den größten italienischen Meistern seiner Zeit, Michelangelo (namentlich im Hiobalter zu Brüssel) und Raffael (z. B. die Vermählung der Maria auf einem der Brüsseler Flügel von 1528 wiederholt die Mittelgruppe des Sposalizio von Raffael in der Brera). Erinnerungen an Lionardo und dessen Mailänder Schule sind ja selbst bei einem so nationalen Künstler wie Quentin Massys in

reichem Maße vorhanden und klingen, wenn auch mehr im allgemeinen als im einzelnen, auch bei Barend von Orley nach. Die Architektur in den Hintergründen seiner Bilder und der fast aller seiner Zeit- und Landesgenossen erinnert an die lombardische Renaissancearchitektur zu Beginn des XVI. Jahrhunderts, namentlich an die Certosa bei Pavia, so auch auf dem Nürnberger Exemplar des Bildes von unserm Typus. Daß das Bild unserer Sammlung in den Kunstkreis des Barend van Orley gehört, wird auch dadurch bewiesen, daß es eine gewisse Verwandtschaft mit den Bildern des sogenannten Meisters der weiblichen Halbfiguren besitzt, namentlich mit dessen schönstem Bilde, der Madonna mit dem Kinde in der Landschaft sitzend im Besitz des Grafen Ch. d'Ursel zu Brügge (Brügger Ausstellung 1902) oder mit dem schwächeren, jenem Meister neuerdings ebenfalls zugeschriebenen Bilde der Brügger Ausstellung aus dem Besitz von P. und D. Colnaghi in London, das die heilige Familie bei der Ruhe auf der Flucht nach Agypten vor einer Landschaft darstellt. Die ausgeglicheneren aber auch weniger charaktervollen Formen einer etwas späteren Zeit verbinden, dem früheren und herberen Barend van Orley gegenüber, den Meister unseres Altars mit dem der weiblichen Halbfiguren.



Abb. 6. Niederländisch. 16. Jahrhundert. Ruhe auf der Flucht nach Agypten ▫ ▫ Wien, Kaiserliche Galerie, No. 756

Nun gibt aber doch die traditionelle und weit zurückgehende Bezeichnung Mabuse bei den drei Exemplaren des Bildes von unserm Typus zu denken. Das Nürnberger Bild wird in dem Katalog von 1893 allerdings ganz richtig Nachahmer des Barend van Orley genannt, aber im Jahre 1828 hieß es, wie wir aus der Lithographie von Reindel wissen, Mabuse. Die Madonnengruppe kommt auch für sich allein vor, wie das Bild Nr. 756 der Wiener kaiserlichen Gemäldegalerie (Abb. 6) und eine geringere, ebenfalls niederländische Wiederholung davon mit veränderter Landschaft im Convento Bigario zu Lugano (dem Perino del Vaga zugeschrieben) zeigen. Das Wiener Bild wird von Scheibler dem in seiner künstlerischen Eigenart sehr wenig greifbaren Lambert Lombard zugewiesen. Schon damit wird auf Mabuse gedeutet, denn Lombard gilt für beeinflußt durch diesen Künstler. Dieses für unsere Betrachtung wichtige Bild zeigt das Kind genau in der gleichen Stellung wie bei unsern heiligen Familien, die Madonna ist aber in ihrer Stellung ein klein wenig anders, augenscheinlich in Rücksicht darauf, daß hier keine weitere Figur dabei ist. Ihr Unterkörper ist nicht nach rechts sondern gradeaus und eher ein wenig nach links gewendet und sie sieht nicht nach dem Kinde hin, sondern ihr Blick ist

Digitized by Google

nach der andern Seite, nach dem Apfel in ihrer rechten Hand gerichtet oder geht vielmehr ebenso nachdenklich an demselben vorbei wie auf den andern Bildern am Christuskinde. Die Haltung des Körpers ist hier viel großartiger und erinnert mit ihren divergierenden Bewegungsrichtungen an Michelangelos Stellungsprinzip. Der Umriß der Gruppe ist ein künstlerisch festgeschlossener und glücklicher, so daß nichts zur Ergänzung fehlt, und die Gruppe für sich allein erfunden sein kann. Die Gebirgslandschaft des Hintergrundes hat nichts mit den Landschaften auf unserm und dem Lepkebilde gemein, außer daß sie wie der Altar unserer Sammlung die Flucht nach Ägypten auf einer Brücke zeigt. Joseph ist auf dem Wiener Bilde auch noch einmal vorhanden, aber rechts weit im Hintergrunde, wie er den Esel zu der Quelle führt, die zwei Engel auf wunderbare Weise entstehen lassen. Mit den andern Bildern verbindet dieses Bild dann die Fruchtschale auf einem Tischchen vorn rechts; sogar die Früchte, Birnen und Weintrauben, und ihre Anordnung stimmen überein, nur daß auf dem Wiener Bilde auf der Fruchtschale noch ein Papagei sitzt. Kleidung und Kopfputz der Madonna sind fast dieselben wie auf den andern Bildern. Dieser weibliche Kopfputz ist aber besonders charakteristisch nicht für die Bilder Mabuses, sondern Orleys und seiner Richtung. Dazu kommt, daß auch die Köpfe von Mutter und Kind deutlich auf einen Einfluß von Orley weisen, besonders wenn man sie mit dem schönen Bilde im Louvre Nr. 2067 vergleicht. — Der Kopfputz findet sich auch genau ebenso wieder auf dem dem Lambert Lombard zugeschriebenen Bilde des Germanischen Museums zu Nürnberg, das Lukrezia darstellt. Das Gesicht ist hier fast identisch mit dem der Madonna auf dem Lepkebild.

Das auf allen vier genannten Darstellungen so genau übereinstimmende Kind hat eine eigenartige, zu der Situation gar nicht passende Stellung. Auf dem Wiener Bilde scheint es wenigstens noch mit der rechten Fußspitze den Oberschenkel der Mutter zu berühren, aber es dürfte auch hier, namentlich bei der starken Biegung des rechten Beines, nicht genügenden Halt haben. Die Madonna trägt das Kind auf keiner der vier Darstellungen wirklich, sondern legt die linke Hand nur lose an seine linke Schulter. Auf den drei andern Bildern schwebt das Kind sogar ganz frei in der Luft, die Beine berühren den Oberschenkel der Madonna nicht und das Kind sitzt auch nicht. Das weist ganz deutlich darauf hin, daß diese Stellung nicht für diese Verwendung erfunden, sondern anderswoher entlehnt ist. Wir fragen auch nicht vergebens, woher. In der Lionardoschule kommt öfters eine Kindergruppe vor, die den Christus- und den Johannesknaben, beide völlig nackt und in Umarmung darstellt. Von der Hand des Lionardo erscheint diese Gruppe mit etwas abweichender Stellung des Johannesknaben und im Gegensinne auf einer Zeichnung in Windsor (Müller-Walde: Lionardo, Abb. 58). In der Lionardoschule finden wir sie z. B. auf einem Bilde von Luini in Madrid. (Abb. 7.) Das Christuskind sitzt in kleiner Entfernung von dem Johannesknaben und reckt sich mit dem Oberkörper nach links zu ihm hinüber, um ihn zu umarmen; dabei machen die Beine von selbst die Gegenbewegung nach rechts. Die linke Hand legt sich auf die rechte Schulter des Johannes. Hier ist die Stellung vollkommen motiviert und natürlich. Diese Kindergruppe kommt auch in einer Anzahl von Bildern vor, die niederländisch sind, wenn sie auch meistens dem Lionardo oder

Digitized by Google

Lionardoschülern zugeschrieben werden. Die vier Bilder im Museum zu Neapel (die Kinder auf dem Bett, Boltraffio genannt), im Mauritshuis im Haag (in einer Fensteröffnung mit Ausblick auf eine Landschaft, Abb. 8), im Museum zu Weimar (genaue Wiederholung des Bildes im Haag, Schule Lionardos genannt) und in Hamptoncourt (in Landschaft, dem Lionardo zugeschrieben) stimmen untereinander, was die Figurengruppe anbelangt, genau überein. Die Niederländer sind deutlicher in der Wiedergabe des Kusses als der Italiener und verflechten die Gruppe noch etwas enger, indem sie den Johannesknaben das Ärmchen Christi nicht von unten leise berühren, sondern durch Auflegen der Hand von oben kräftig anfassen lassen. Bei dem Bilde im Haag wird der Name Mabuse genannt, und in der That auf ihn weisen die Bilder künstlerisch, wenn auch erst in größerem Abstand. An die Christusfigur in diesen Darstellungen erinnert das Christuskind unserer vier zusammengehörigen Bilder mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten auf das Lebhafteste. Es kann kein Zweifel sein, daß es dorther entlehnt ist, nur daß das Köpfchen hier über die Schulter aus dem Bilde herausblickt und der rechte Arm sich nicht um den Hals der Madonna legt, sondern in sehr gezwungener Bewegung nach dem Apfel greift. Das Natürliche wäre, daß das Kind den rechten Arm um den Hals der Mutter legte und mit der linken Hand nach dem Apfel griffe, dann aber wäre ein großer Teil von dem Stellungsmotiv des nachgeahmten Vorbildes vernichtet worden. Der Gesichtstypus, das kurze, dichtgelockte Haar erinnern in allen diesen Darstellungen aufs Lebhafteste an jene Lionardogruppe. Dieses Kind muß ganz besonders berühmt gewesen sein in der niederländischen Malerei jener Zeit, denn im Gegensinne und teilweise bekleidet, finden wir es auf einem Triptychon der Sammlung de Somzé zu Brüssel (Brügger Ausstellung von 1902), und auch das die Mutter fest umhalsende nackte Kind auf einem Triptychon in Utrecht erinnert daran.



Abb. 7. LUINI: Kindergruppe von einer hl. Familie □
□ Madrid, Pradogalerie



Abb. 8. Niederländisch. 16. Jahrhundert. Christus und Johannes als Knaben □
□ Haag, Mauritshuis

Digitized by Google

Wir kommen so zu der Annahme, daß die Stellungsmotive der Gruppe der Madonna mit dem Kinde, oder wenigstens des Kindes, wie sie in dem Wiener Bilde Nr. 756 erscheinen, aus der Schule des Mabuse stammen. Dann aber komponierte ein Nachfolger des Barend van Orley diese Gruppe mit dem heiligen Joseph zusammen, indem er die Madonna sich im Unterkörper und im Blick nach rechts wenden ließ, so daß ein offener Halbkreis gegen Joseph entstand, dessen Hinzutreten nunmehr notwendig ist, um die Gruppe zu schließen. — Den Engel, der die Blätterkrone über dem Haupte der Maria hält, entnahm er als echter Eklektiker dann noch wieder anderswoher, vielleicht von antiken oder altchristlichen Sarkophagen, an denen Putti zu zweit in ähnlicher Stellung zwischen sich ein Medaillon oder eine Inschrifttafel halten, eine Gruppe, die auch in die mittelalterliche und Renaissancekunst Italiens übernommen wurde. Unglücklich genug ist dieses Wesen bei ihm ausgefallen. Die Landschaft auf dem Bilde von Lepke ist altertümlicher, aber auch natürlicher als die auf dem Altar der Sammlung Hölscher-Stumpf. Auf letzterem hat sie dekorativen Vortrag und unnatürliches zuckriges Licht.

Die grau in grau gemalten beiden Johannes auf den Flügeln unseres Altars zeigen einen Stil, der so stark von dem der Mitteltafel abweicht, daß sie nicht von derselben Hand ausgeführt zu sein brauchen. Sie lehnen sich in der geschlossenen und flüssigen Harmonie der Bewegung in den schlanken Formen sehr stark an die italienische Kunst an. Wenn wir aber bedenken, daß ein Eklektiker seine Entlehnungen gleichzeitig von den verschiedensten Seiten nimmt, werden wir geneigt sein, sie doch demselben Maler zuzuschreiben, um so mehr, als ihr tänzelnder Schritt uns lebhaft an ähnliche Bewegungen bei Orley, namentlich auf den Brüsseler Flügeln von 1528 erinnert. Überhaupt haben diese von allen Bildern Orleys die meisten Berührungspunkte mit unserm Altar, so daß wir annehmen dürfen, der Maler habe sich besonders diese zum Muster genommen. Die glatteren und konventionellen Formen, die dekorative Behandlung der Landschaft weisen das Werk erst der Mitte des XVI. Jahrhunderts zu. In eigentümlichem Kontrast stehen zu diesen späteren Elementen die gotischen Gewölbe auf den Flügeln. Auch hier wieder wird die Erklärung im Eklektizismus des Malers liegen.

Die drei Bilder der Sammlung Hölscher-Stumpf, in Nürnberg und bei Lepke sind von drei verschiedenen Händen ausgeführt. Es ist nicht wahrscheinlich, daß eines von ihnen das Vorbild für die andern gewesen ist, sondern wahrscheinlicher, daß alle drei ein gemeinsames anderes Vorbild gehabt haben. Es wird wohl möglich sein noch andere Exemplare dieser Komposition nachzuweisen. Die beiden in Nürnberg und bei Lepke scheinen im Motiv des Joseph einen früheren Zustand der Komposition wiederzugeben, da die zugreifende Gebärde natürlicher ist als die Darbietung einer Birne, die im Hinblick darauf, daß die Madonna schon eine Frucht darreicht, als Pleonasmus erscheint; auch der Charakter der Architektur, beziehungsweise der Landschaft deutet bei jenen Bildern auf eine etwas frühere Zeit.



Digitized by Google

Studien zur Renaissanceskulptur in Rom.

Von Ernst Steinmann.

I.

Die Büsten des Francesco del Nero.

„Was Francesco del Nero anlangt, so könnt Ihr sicher sein, daß er es ebenso liebt von ernsten und gewichtigen Dingen zu seinen Freunden zu reden, wie er ein Freund des Geldes ist. Mir kommt er übrigens halb kindisch vor, denn wenn Ihr ihn um irgend etwas befragt, so antwortet er mit überstürzter Eile und wenn Ihr ihn dann noch einmal fragt, wird er zornig. Aber ich kenne ihn und verstehe mit ihm umzugehen. Außerdem weiß er weniger, als Ihr glauben möchtet, obwohl er selbst behauptet, sehr viel zu wissen. Für Geldzahlungen allerdings besitzt er ein ausgezeichnetes Gedächtnis und besonders, wenn er sie selbst geleistet hat. Und wundert Euch nicht, wenn er nicht viele Dinge wissen und sagen will und es zuweilen auch nicht kann. Er ist höchst seltsam geworden und hat das Gedächtnis verloren und sagt dieselbe Sache hunderttausendmal, sodaß es höchst beschwerlich ist, seinen Auseinandersetzungen zuzuhören." So schrieb Giovambattista Busini schon am 31. Januar 1549 aus Rom an Benedetto Varchi in einem seiner bekannten Briefe über die Belagerung von Florenz i. J. 1527.[1]) Auch bei dieser Gelegenheit scheint Francesco del Nero, der den seltsamen Beinamen „Crà del Piccadiglio" führte, eine keineswegs glückliche Rolle gespielt zu haben. Als der Kardinallegat von Florenz Silvio Passerini nach der Übergabe Roms in einem höchst kritischen Moment Geld zur Zahlung der Truppen von del Nero verlangte, der damals das Amt eines Stadtsäckelmeisters verwaltete, verweigerte er den Gehorsam und entwich nach Lucca. „Eine Handlungsweise unwürdig jedes anderen nur seiner nicht", schreibt Varchi entrüstet, „denn in der Stadt Florenz, glaube ich, wurde noch niemals einer geboren, so gottlos und so schmutzig geizig wie er!"[2])

Am Hofe Clemens VII. begegnet uns Francesco del Nero wenig später, schon i. J. 1529 in der äußerst einflußreichen Stellung eines Schatzmeisters. Er flößte gelegentlich eines Diebstahls in der Werkstatt Cellinis dem Papst zuerst Verdacht gegen die Ehrlichkeit seines berühmten Münzmeisters ein, den aber Cellini in Gegenwart seines Verleumders glänzend zu widerlegen vermochte.[3]) In Rom ist der mächtige und scheinbar vielgehaßte Mann, der allerdings niemals die Kardinalswürde erlangt hat, i. J. 1563 gestorben. Er wurde in einem prächtigen Grabmal in S. Maria sopra Minerva beigesetzt.

Die übereinstimmend ungünstigen Zeugnisse Businis, Varchis und Giovios über

---

[1]) Lettere di Giovambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze ed. G. Milanesi. Firenze 1860, p. 97.

[2]) Opere di Benedetto Varchi. Trieste 1858, I, 42 (Storia Fiorentina III, 5). Giovio berichtet (Istorie del suo tempo. Vinegia 1581, Tom II. p. 5v) dasselbe Faktum und fügt hinzu: huomo veramente, oltre quel tradimento coperto di molte macchie d' impietà et d' avaritia.

[3]) Vita di Benvenuto Cellini ed. Orazio Bacci. Firenze 1901, p. 108 u. Anm. 17.



FRANCESCO DEL NERO □
Bronze im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

den Charakter des Francesco del Nero werden durch die äußerst realistisch aufgefaßte Büste des abschreckend häßlichen Mannes, welche das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin besitzt, eher bestätigt als widerlegt. Es gehört zu den Verdiensten Wilhelm Bodes, diese kostbare Bronze nicht nur erworben, sondern auch als Porträt des Schatzmeisters Clemens VII. mit Sicherheit bestimmt zu haben.

Die Frage nach dem Schöpfer dieser vortrefflichen Arbeit hat Bode allerdings in einer vor bald zwölf Jahren erschienenen Studie über seine glänzende Erwerbung unbeantwortet gelassen. Er beschränkte seine Feststellungen darauf, daß die Berliner

Digitized by Google



FRANCESCO DEL NERO: Marmorbüste an seinem Grabmal in S. Maria sopra Minerva in Rom

Nach einer Originalaufnahme

Bronze um 1550 oder wenig später entstanden sei, und daß die Marmorbüste desselben Mannes auf seinem Grabmal in S. Maria sopra Minerva als eine Kopie der Berliner Bronzebüste zu gelten habe.

Eine Angabe Vasaris im Leben des Daniello Ricciarelli da Volterra,[2] welche Bode entgangen ist, dürfte die Frage nach dem Schöpfer der Büsten del Neros lösen und das Verhältnis des Marmors zur Bronze doch etwas unabhängiger gestalten als es bei Bode geschehen ist. Vasari nennt unter den Gehilfen Daniellos seinen eigenen Schüler Giulio Mazzoni da Piacenza und bezeichnet ihn mit einer Bestimmtheit, welche jeden Zweifel ausschließt, als den Autor einer ausgezeichneten Marmorbüste des Francesco del Nero: „Ha il medesimo fatta di marmo e ritratta dal naturale la testa

[1]) Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlungen XVII (1896) p. 235 ff.

[2]) ed. Milanesi VII, 70.

Digitized by Google

di Francesco del Nero tanto bene, che non credo sia possibile far meglio; onde si può sperare, che abbia a fare ottima riuscita, e venire in queste nostre arti a quella perfezione che si può maggiore e migliore."

Schon Bottari hat in seiner Vasari-Ausgabe dies hochgepriesene Porträt mit der Marmorbüste del Neros in S. Maria sopra Minerva identifiziert. Sie schmückt dort noch heute in einem Seiteneingang zur Kirche von der Via della Minerva her das monumentale Grabdenkmal des Schatzmeisters Clemens VII. gegenüber dem berühmteren Denkmal des Giovanni Alberini. Aber der Umstand, daß dieser Seiteneingang geschlossen und als Camera mortuaria hergerichtet wurde, ließ das Monument in Vergessenheit geraten.[1])

Auffallend ist es nur, daß Vasari das Grabmal del Neros in der Minerva überhaupt nicht erwähnt, daß er Mazzoni nur als Schöpfer einer Porträtbüste preist und zwar einer Büste, die nicht etwa nach dem Tode del Neros für sein Grabmal, sondern schon bei seinen Lebzeiten nach der Natur ausgeführt wurde. Hat Vasari, wie es ihm auch sonst wohl geschehn, das Material verwechselt? Hatte er die Bronzebüste im Sinn, als er Giulio Mazzonis Fähigkeiten als Bildhauer pries?

Schon Bode hat das Verhältnis beider Büsten mit gewohntem Scharfblick in der Hauptsache richtig erkannt. Der Umstand, daß die Marmorbüste an künstlerischer Qualität augenscheinlich hinter der Bronze zurücksteht, führte ihn zu der wohl unbestreitbaren Annahme, daß der Römische del Nero eine wenig später entstandene Kopie der Berliner Büste sei. Aber er täuschte sich, wenn er beide Büsten als vollständig übereinstimmend bezeichnete. Wenn man auch zugeben muß, daß der Typus des kahlköpfigen Alten in der furchtlosen Wiedergabe seiner charaktervollen Häßlichkeit vollständig der gleiche ist, daß von den charakteristischen Merkmalen des Bronzekopfes kein einziger Zug im Marmor unterdrückt ist — so hat sich doch der Künstler als er nach der früher gearbeiteten Bronze die Marmorbüste für das Grabdenkmal schuf, den veränderten Verhältnissen aufs glücklichste angepaßt. Er wandte vor allem den mehr gesenkten Kopf des Verstorbenen, der aus der engen Mauernische seines monumentalen Wandgrabes herausschaut, energischer zur Seite, und er behandelte außerdem im Marmor die Gewandung vollständig anders als es in der Bronze geschehen. Überall spürt man das Bestreben, möglichst plastische Wirkungen zu erzielen. Statt des schlichten Stehkragens der Bronze trägt der marmorne Francesco del Nero — auch dies ein Zeugnis seiner späteren Entstehung — einen feingearbeiteten Klappkragen; der nach antiken Vorbildern flach und schlicht geworfene Mantel, welcher bei der Bronze ziemlich tief herabfällt, ist im Marmor so dicht am Halse zusammengerafft, daß vom enganliegenden Wamms des Dargestellten nur noch zwei Knöpfe sichtbar werden. Machte der beschränkte Raum in der Rundnische ohne weiteres das Zusammenziehen des Mantels über den Schultern zur Pflicht, so machten sich ebenso stärkere Accente im Relief des Faltenwurfes notwendig, um die Büste dem massigen Aufbau und den stark vorspringenden Profilen des Denkmals anzupassen.

---

[1]) Die Inschrift für das Denkmal, noch etwas vollständiger als sie Bode gibt, findet sich bei Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma I p. 458 n. 1785. Leider ist die Büste nicht unbeschädigt. Die Nasenspitze ist abgebrochen.

Von der Entstehungsgeschichte beider Büsten kann man jetzt unschwer eine Vorstellung gewinnen, die sich auch mit Bodes Zeitbestimmungen vollständig deckt. Giulio Mazzoni scheint den alten Francesco del Nero noch bei dessen Lebzeiten nach eigenem Modell in Bronze gegossen zu haben. So erschien er naturgemäß dem Stifter des Denkmals, Francescos überlebendem Bruder Agostino, als die geeignete Kraft da es galt, auch das Andenken des Verstorbenen zu ehren. Mazzoni allein durfte auch das Recht beanspruchen, sein eigenes Werk noch einmal für das Grabmonument zu verwenden und seiner monumentalen Bestimmung entsprechend umzubilden.

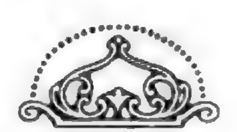
Aus solchen Tatsachen heraus dürfte denn auch Vasaris Zeugnis die einfachste Erklärung finden, der schwerlich die Marmorbüste seines Schülers so hoch gepriesen hätte, wäre sie im letzten Grunde nur eine freie Kopie nach der Bronzebüste einer anderen gewesen. Jene Angabe über die Büste del Neros, die er als Hauptwerk Mazzonis preist, scheint eben nicht nur die Marmorbüste in Rom — „fatta di marmo" — sondern auch die Berliner Bronze einzuschließen — „ritratta dal naturale". Beide Büsten sind wohl zweifelsohne nacheinander in Rom entstanden, wo Vasari beide noch gesehen haben kann.[1]) Haben sich die stolzen Hoffnungen erfüllt, für welche der Aretiner in dieser Porträtbüste die sicherste Gewähr zu finden glaubte?

Giulio Mazzoni ist bis heute in der Kunstgeschichte eine ziemlich unbekannte Größe geblieben und gewiß nicht der kleinste Teil seines Lebenswerkes muß noch gefunden und bestimmt werden. Eine Kreuzigungsgruppe von seiner Hand in der Cappella Piccolomini in Monte Oliveto erhielt im Cicerone die schlechte Note „von gewöhnlichster Konzeption und auffallend ungeschlachten Formen.[2]) Eine mildere Beurteilung verdient die anmutige Statue der h. Caterina in S. Maria del Popolo;[3]) aber auch dieses nirgends erwähnte Werk vermochte nicht das Andenken seines Meisters vor Vergessenheit zu bewahren, obwohl er es mit seinem vollen Namen bezeichnet hat: Julius Mazzonus Placentinus pictor et scultor. Die Gemälde und Stuckarbeiten im Palazzo Capodiferro - Spada in Rom endlich sind als das Hauptwerk Giulio Mazzonis anzusehen. Er begegnet uns in dieser glänzenden Reihe heroischer Gestalten, in dieser Freskenfülle, deren Kompositionen die Summe der mythologischen und allegorischen Vorstellungen des späten Cinquecento zu umfassen scheinen, überall auf den Spuren Michelangelos. Ja, er hat des großen Florentiners Zeichnungen zuweilen ohne weiteres kopiert. Erst wenn einmal die unedierten Schätze gehoben sein werden, welche der Palazzo Spada umschließt, wird es möglich sein, über die Kunst des Meisters von Piacenza ein abschließendes Urteil zu fällen.

[1]) Die Bronzebüste Francescos gelangte dann später in den Familienpalast der del Nero nach Florenz, wie Bode aus Bocchi, Bellezze della città di Firenze (p. 290) nachweisen konnte.

[2]) Achte Auflage 1901. II, 2 p. 534.

[3]) In der letzten Seitenkapelle des linken Querschiffes.



L'Exposition des Cent Pastels

Par Jean Guiffrey

L'Exposition des Cent Pastels laissera dans la mémoire de ceux qui l'ont visitée le plus agréable souvenir: on aimera à se rappeler cette charmante réunion de portraits de jolies femmes, souriantes et aimables, de gentilshommes, de lettrés, d'artistes, société très choisie, très délicate, où l'on a été quelque temps admis, avant qu'elle se soit pour toujours dispersée, et on gardera une très vive reconnaissance envers ceux qui nous ont permis de frayer quelques semaines en aussi gracieuse compagnie.

L'idée de grouper quelques-uns des plus précieux portraits au pastel des galeries parisiennes était particulièrement heureuse. Rien mieux que ces peintures, fragiles et légères, mais qui ont conservé si fraîches et si douces leurs colorations premières, ne peut, en effet, donner une plus juste idée de la société élégante du XVIIIe siècle français, ni de l'art du portrait à cette époque. Et si l'on s'étonne que pareille tentative n'ait pas encore été faite, on devra se rendre compte des difficultés exceptionnelles qu'une pareille exposition devait soulever. La fragilité extrême de ces délicates peintures, que le moindre heurt peut endommager, pouvait justement faire hésiter les possesseurs de ces chefs d'œuvre à les confier à des étrangers, si zélés et si soigneux qu'ils puissent être: il fallut toute la bonne grâce persuasive et l'ingénieuse charité d'une grande dame, aidée d'un petit nombre d'amateurs très délicats, pour vaincre ces hésitations et réussir au mieux cette difficile entreprise.

Nulle préoccupation de représenter complètement l'art du pastel au XVIIIe siècle ne s'y manifestait; quelques-uns des artistes qui l'avaient alors traité avec distinction: comme Joseph Boze, Lundberg, Alexis Loir, Valade, Mme Vigée-Lebrun etc., étaient absents, d'autres, plus importants encore, comme Chardin, Prud'hon, Hoin, Mme Labille-Guyard etc., ne figuraient ici qu'avec une œuvre ou deux, d'importance parfois secondaire; en sorte que le grand intérêt de l'Exposition n'était pas de connaître tous les pastellistes du XVIIIe siècle, mais de pouvoir y étudier et mieux comprendre les deux plus grands maîtres français en ce genre, les deux anciens rivaux, qui, pour la première fois, se trouvèrent en présence dans des conditions sensiblement égales, avec chacun une trentaine d'œuvres soigneusement choisies; ce qui permit à leurs admirateurs de mieux apprécier leurs qualités propres et leurs différences.

La Tour et Perronneau, dont la carrière avait été si différente, connurent après leur mort les mêmes ingratitudes, le même mépris. Toutefois, La Tour, plus choyé, plus admiré, plus heureux pendant sa vie, fut aussi, grâce en partie, il faut le dire, aux œuvres humanitaires dont il avait, en mourant, gratifié sa ville natale, plus vite et mieux compris lors de la réhabilitation, au XIXe siècle, de l'art français de l'époque de Louis XV. La reconnaissance de ses concitoyens, en recherchant des documents dans les archives de la ville de St Quentin, aida beaucoup les amateurs éclairés et les historiens à remettre à sa juste place, définitivement, l'illustre peintre. Paris tire moins de vanité de ses grands enfants, il y en a trop, et il fallut de longues et

Digitized by Google

patientes recherches d'un des plus eminents historiens de notre art national, M. Maurice Tourneux, pour élever à Perronneau, natif de Paris, un monument durable[1]) nous faisant connaître, dans ses grandes lignes, l'existence incertaine et agitée de ce maître.

On dit que La Tour fut entraîné à traiter le portrait au pastel, parce que son tempérament délicat et nerveux s'accommodait mal des odeurs d'essences et de vernis que comporte la peinture à l'huile, et certainement aussi parce que la triomphante apparition de la Rosalba à Paris en 1720—1721 avais mis fort à la mode la manière de pastel. Est-il besoin de rappeler qu'il procédait, dans l'exécution de ses portraits, par des études ou préparations successives? Il avait coutume d'abord de tracer un dessin du masque de son modèle, sur papier bleuté, fortement accentué, en écrasant son fusain pour les ombres et en faisant ressortir les lumières au crayon blanc; puis, sur un second dessin il adoucissait les contours, les passages de la lumière à l'ombre, il marquait de rouge les lèvres et donnait de la vie, de l'expression au regard; dans une troisième étude, il utilisait toutes les ressources de ses pastels, donnant la coloration des chairs et des cheveux, étudiant déjà le visage de son modèle aussi complètement que dans l'œuvre définitive, où il se bornera le plus souvent à reproduire exactement cette dernière étude. La Tour conservait soigneusement ces préparations et le Musée de St Quentin en a recueilli un grand nombre, beaucoup se sont perdus, le Louvre n'en possède point, mais on en connait dans certaines galeries parisiennes. L'Exposition nous en présentait quelques-unes; nous mentionnerons particulièrement le masque de Voltaire, fortement accentué (à M. E. Strauss nº 52), le masque délicat du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XV (à M. le Baron Ed. de Rothschild, nº 50), celui de la Marquise de Rumilly (à M. J. D. nº 39), surtout le charmant visage, plein de malice et de gaité, non de Melle Dangeville, comme le dit le catalogue, mais de Mme de Mondonville[2]) (à



LA TOUR. Portrait de Marguerite Lecomte

[1]) J. B. Perronneau par M. Tourneux, 1903, tirage à part de la Gazette des Beaux-Arts. MM. Ratouïs de Limay, et Vaillat préparent en ce moment uu grand ouvrage sur Perronneau.

[2]) La comparaison avec le portrait de Mme de Mondonville (à Mme Jahan-Marcille, nº 44) placé, sans doute intentionnellement, tout à côté de ce masque est tout à fait décisive. Le Musée de St Quentin possède, par contre, un portrait de Melle Dangeville sans analogie avec cette préparation.

Digitized by Google

Mme Becq de Fouquières n° 30), enfin le masque de La Tour avec une expression sérieuse (à Mme Becq de Fouquières n° 29) largement exécuté à grands traits de pastel.

Tous les portraits de La Tour sont soigneusement composés: on peut remarquer chez lui une préoccupation constante de donner à ses modèles une altitude naturelle et familière, un arrangement heureux, et, lorsque les dimensions du portrait le permettent, à les placer dans leur milieu, parmi les meubles et les objets qui nous diront leurs goûts ou leurs occupations habituelles. Que ce soit dans de simple portraits en buste, comme dans le beau portrait de M. Watelet, de l'Académie française, d'une distinction si raffinée (à M. Veil-Picard n° 55), du Salon de 1753, si différent du portrait de M. de Neuville, où se lit la satisfaction heureuse du riche fermier général, image d'une bourgoisie puissante, médiocre et vaniteuse, sorte de Bertin du XVIIIe siècle (à M. de Neuville, n° 59), ou dans le portrait de Guillaume Claude de Laleu, gros, gras, débraillé, la face souriante et réjouie (à M. P. Huillier, n° 42). La Tour ne se borne pas à nous montrer le visage de ses modèles, il nous découvre leur âme et vous fait connaître leurs sentiments. Par là il prend rang parmi les plus grands portraitistes. C'est toutefois surtout par ses portraits composés qu'il se distingue le plus et qu'il trouve la plus grande originalité. L'Exposition nous en montrait de fort beaux: portrait de Madame de Mondonville (à Mme Jahan-Marcille, n° 44), du Salon de 1753, où la jeune et charmante femme du célèbre compositeur est gracieusement représentée le bras gauche posé sur un clavecin, la tête, agrémentée d'un bonnet de dentelle, appuyée sur la main gauche; portrait du graveur Schmidt, ami intime de La Tour, d'un arrangement des plus pittoriques, la tête entourée d'un foulard (à M. Veil-Picard, n° 56); le portrait de Marguerite Lecomte, du Salon 1759, de face, tenant à deux mains son cahier de



LA TOUR. Portrait de Madame de la Reynière

Digitized by Google

musique, charmante dans sa robe de velours bleu, garnie de fourrure, «à la Polonaise»; la mine souriante et de la malice plein les yeux (à M. J. D., nº 41); surtout les admirables portraits de Etienne Perrinet, sieur de Jars, de Duval de l'Epinoy, de Madame de la Reynière et de Madame Mase.

Etienne Perrinet, sieur de Jars (à M. le Marquis de Voguë nº. 62) était fermier général, lorqu'il fit exécuter son portrait par La Tour jeune encore, car ce pastel figurat au Salon de 1740 [1]. Il est représenté debout, appuyé au dossier d'un fauteuil canné, se détachant sur une draperie rouge, l'expression souriante du visage est spirituelle et fine; il prend une pincée de tabac dans une tabatière d'or; bien que d'exécution un peu dure, et de coloration terne, ce portrait est de grande allure.



PERRONNEAU. Portrait présumé d'un fils du sculpteur Le Moyne.

Le même geste machinal de priseur est surpris dans le beau portrait de Duval de l'Epinoy (à M. J. D. nº. 37). Exposé au Salon de 1744, avec les portraits du roi, du dauphin et de Philibert Orry [2], aujourd'hui au Musée du Louvre, il est signalé par Antoine Duchesne comme le triomphe de la peinture au pastel, et par Mariette, comme le "roy des pastels de La Tour". Ce chef-d'œuvre, longtemps introuvable et invisible, nous montre le riche financier, ami de l'artiste, dans son bel habit de moire grise (on sait que l'étoffe de moire était alors fort à la mode) assis, les jambes croisées, près de sa table sur laquelle sont posés un grand livre ouvert, une mappemonde etc. La fine bonhomie du visage, l'heureux arrangement de l'ensemble, surtout de l'habit rejeté sur le bras du fauteuil, l'exécution ferme et précise, nous font comprendre et partager l'enthousiasme de Mariette. La Tour était alors dans la pleine possession de son génie; il avait du reste conscience de sa force et de sa valeur: on sait que le paiement de ce portrait amena la brouille entre les deux amis, déjà le pastelliste à la mode montrait des exigences singulières et n'entendait pas qu'on les discutât.

Le portrait de Madame de la Reynière (à M. J. D. nº. 35) figura au Salon de 1751. Mariette, blasé maintenant sur la talent de La Tour, n'a plus une exclamation aussi louangeuse que pour le précédent, il signala toutefois comme: «tous très

[1] On sait que La Tour exposa, pour la première fois au Salon de 1737, âgé de 33 ans. M. J. D. possède une répétition originale du portrait d'Et. Perrinet.

[2] Sur ce dernier portrait et sur le portrait de Duval de l'Epinoy voir: Maurice Tourneux Gazette des Beaux-Arts, 1er avril 1904: Identification de deux modèles de La Tour, p. 275.

Digitized by Google



PERRONNEAU. Portrait de jeune femme.

beaux», les pastels exposés par l'artiste cette année là. Madame de la Reynière est représentée de la façon la plus simple, assise, dans sa robe de soie bleue garnie de dentelles et de franges, de trois quarts à droite. Ce portrait faisait pendant à celui de M. de la Reynière, dont nous avons aujourd'hui perdu la trace; le règlement de ces deux œuvres amena aussi des difficultultés entre le financier et l'artiste. Dix mille·

Digitized by Google



PERRONNEAU. Portrait de Mme Olivier

livres pour chacun des portraits étaient une exigence certes exhorbitante, et M. de la Reynière prit la parti de laisser à l'artiste ses deux pastels; La Tour signifia, par exploit, à son client d'avoir à les lui payer; enfin, menacé d'un procès, M. de la Reynière se décida à reprendre les deux portraits moyennant le paiement de 4800 livres, auxquelles Restout et Silvestre, pris comme arbitres, avaient réduit les prétentions de leur ami. Peut-être aussi La Tour avait-il éprouvé un assez grand effort à exécuter

Digitized by Google

un bon portrait de cette dame d'esprit simple et banal, à laquelle, il a donné une attitude réservée et timide.

Tout autre est l'impression que nous ressentons devant le portrait de Mme Mase, ignoré hier et dont l'apparition a été l'évènement sensationnel de l'Expositon, car c'est à coup sûr une des œuvres les plus complètes et les plus typiques du maitre. Cette jeune femme, spirituelle et aimable, est représentée de face, souriante, vêtue d'une robe de velours bleu, garnie de fourrure noire, les deux mains dans son manchon de même fourrure. Jamais La Tour n'a fait parler plus finement les yeux et la bouche de ses modèles, dans lesquels òu il s'efforçait toujours de mettre de l'expression, par lesquels vivent ses portraits. L'exécution de la robe, des fourrures, des dentelles surtout est d'une précision, que l'on ne peut dépasser sans sécheresse. Ce portrait qui fut légué par Madame Mase, à Madame la M^se^ de Juigné, trisaïeule du possesseur actuel (M. le Mis de Juigné, n° 61), est d'une étonnante conservation, il était demeuré dans un lointain château depuis le XVIIIe siècle jusqu'à la veille de l'ouverture de l'Exposition: aussi voyons nous ici un pastel tel qu'ils sortaient de l'atelier de La Tour, avec tout le velouté des chairs et des étoffes, le poudré des joues et des cheveux, le luisant bleuté des fourrures, la transparence ambrée des dentelles; l'art de La Tour se révèle ici dans tout l'infini de sa laborieuse conscience.

C'est par là qu'il diffère surtout de l'art plus libre de Perronneau, plus sensible habituellement à l'harmonie des choses, de taille, cependant, s'il lui plait, malgré les dédains injustifiés de ses contemporains, à porter ombrage, parfois, à son heureux rival. Que l'on se souvienne du portrait de La Tour, par Perronneau, du Musée de St Quentin, qui fut l'occasion de si mauvais procédés de La Tour envers son jeune confrère, que l'on étudie à l'Exposition les portraits de M. et Mme Olivier, datés de 1748, le jabot de dentelle de l'un, la robe de péquin jaune à ramages de l'autre, et on constatera que jamais La Tour n'a pu aller plus loin dans le rendu des étoffes et de la matière. Il semble bien toutefois que les procédés des deux maîtres soient différents. Alors que La Tour, exclusivement pastelliste, dédaignait l'emploi de la gouache, Perroneau, comme la Rosalba, l'utilisait parfois pour préciser un détail ou pour accentuer une forme: c'est que Perronneau était peintre; le Louvre possède ses morceaux de réception à l'Académie: les portraits d'Oudry et de Lambert Sigisbert Adam exécutés à l'huile: se servant tour à tour du princeau ou des crayons de pastels il avait parfois la ressource d'utiliser l'un ou l'autre procédé.

Sauf quelques exceptions charmantes, comme le portrait de jeune femme tenant un bouquet (à M. J. D. n° 81), du Salon de 1746, Perronneau s'est rarement préoccupé, comme nous l'avons remarqué chez La Tour, de composer ses portraits et de leur donner des attitudes variées, gracieuses ou familières: il nous montre habituellement ses modèles de face, de la façon la plus simple, tels exactement qu'ils s'étaient présentés à lui. S'il ne recherche guère les attitudes de ses portraits, mieux que personne en son temps, il sait combiner leurs colorations, toujours très harmonieuses dans une même gamme, il affectionne particulièrement les tons noirs ou gris destinés à faire ressortir l'éclat ambré et velouté des visages et des poitrines, à s'harmoniser, par des reflets, avec les tonalités environnantes. C'est surtout par les ressources d'un dessin sans

Digitized by Google



PERRONNEAU. Portrait de M. Olivier

artifice, d'une exactitude scrupuleuse, d'une étonnante conscience que La Tour provoque notre admiration, c'est par le raffinement de colorations qui se combinent et s'harmonisent que Perroneau nous émeut[1]). Diderot qui toujours prêche l'observation de la nature et conseille aux artistes de la reproduire le plus fidèlement possible, se préoccupait surtout du dessin; et ne parait pas avoir compris, pas plus que ses contemporains, cet artiste, qui, pour établir les valeurs relatives des ombres et des lumières, aimait à placer ces modèles dans une harmonie ambrée et douce. Il ne pouvait pas, non plus, lui passer l'exécution habituellement prime-sautière et légère,

[1]) M. Albert Besnard, avec la particulière compétence d'un grand maître du pastel, a développé la caractéristique de l'act de Peronneau dans une conférence très justement applaudie qui sera la préface du grand volume sur l'Exposition du Cent Pastels dont M. G. Petit prépare en ce moment la publication.

Digitized by Google

d'une si loyale franchise, de ses pastels, où une grande place étant laissée à l'interprétation; Perronneau ici devançait son temps, ce qui est, on le sait, une fort mauvaise chose pour la fortune des artistes ou des poètes.

Mieux que pour La Tour, qui jamais n'a signé ni daté un pastel, on peut suivre le développment du génie de Perronneau, grâce aux dates dont il faisait suivre, le plus souvent, sa signature sur ses œuvres. Il exposa, on le sait, pour la première fois, en 1746. L'Exposition nous montrait, de l'année suivante quelques œuvres particulièrement précieuses: le portrait du fils du sculpteur Le Moyne (à M. Albert Lehmann, nº 86), du Salon de 1747, d'une coloration toute fraîche, où sur un fond bleu pâle se jouent, sur le vêtement, les roses et les gris, sous le visage rose et blond, de l'accord le plus délicat; autre portrait d'enfant (à M. J. D. nº 82), daté de 1747[1]) tout blond et tout rose aussi, tout poupin dans sa petite robe décolletée, grise à fleurettes roses et bleues, d'une exécution légère et spirituelle, d'une coloration riante et gaie comme un bouquet de printemps. Dans les portraits d'enfants Perronneau excelle à exprimer la douceur de leur teint frais, l'or de leurs cheveux, la naïveté de leur pose, et se montre supérieur à La Tour qui aussi bien dans le portrait de Nicole Ricard (à Mme la Mse Arconati Visconti, nº 28) exposé ici, que dans le portrait du Petit Dauphin du Musée du Louvre, ne parvient qu'à faire de ces enfants des réductions de grandes personnes, fardées et manierées. Le portrait du graveur Huquier est également daté de 1747 (à M. A. Lazard, nº 85), c'est une figure pleine de bonhomie et de vie, vivement exécutée, dans un moment d'entrain, comme il arrive souvent pour les portraits d'amis ou de parents.

L'année suivante est particulièrement heureuse dans la carrière du maître: les portraits de M. et de Mme Olivier sont exécutés et exposés cette année là; nous avons dit déjà la place exceptionnelle qu'ils tiennent dans l'œuvre de Perronneau, ajoutons seulement que l'harmonie des carnations du visage, de la gorge et du bras de Mme Olivier, parmi des flots de dentelles et l'étoffe jaune de sa robe est une des choses plus délicates que l'on puisse voir; la préciosité de l'exécution n'enlève rien au charme des colorations; sauf quelques dommages légers dans le visage, c'est, à notre sens, un des plus beaux pastels qui existent. La même année fut exécuté un autre portrait de femme, jeune, fraîche, décolletée, de la plus délicate harmonie (à M. Mame sans nº). C'est le moment où les contemporains pouvaient dire justement: „Je crois qu'on peut parler de M. Perronneau, après M. La Tour. Il suit sa trace de fort près, et probablement doit prendre un jour de ses mains le sceptre du pastel, lorsque celui-ci, satisfait de la multitude de ses triomphes, songera enfin à se reposer à l'ombre de ses lauriers."

La critique ne devait pas être toujours aussi favorable à Perronnean, auquel La Tour, jaloux, ne remit jamais „le sceptre du pastel", et qui gardera presqu' exclusivement le clientèle de la cour, de la noblesse et de la finance. Perronneau sera le portraiste de la bourgeoisie obscure: beaucoup de ses pastels demeureront anonymes. En

---

1) Et non 1741 comme le mentionne le Catalogue trop souvent inexact.



PERRONNEAU. Le jeune homme à la rose

1749 il exposait un portrait de jeune femme tenant un bouquet de giroflées, qui est probablement le charmant portrait de jeune femme (à M. J. D., n° 81) qui, dans une attitude très gracieuse, tient à la main un bouquet de fleurs; c'est d'une fantaisie fine et charmante; le visage encadré de cheveux noirs, éclairé de beaux yeux brillants et francs, est de la plus exquise fraîcheur, le vêtement noir, garni de bleu, est bien exécuté, l'ensemble est des plus séduisants. Déjà, cependant, dans les fonds et dans les ombres Perronneau manifeste une prédilection pour les tons gris ambrés. Les beaux portraits de M. et Mme de la Fontaine exécutés en 1750 et exposés en 1751 (à M. le Mis de Saint-Maurice Montcalm n°s 89 et 90) dénotent une accentuation vers ce goût pour les tons jaunâtres. Alors que dans les pastels de La Tour les bleus dominent habituellement, Perronneau manifeste dès lors un goût de plus en plus vif pour les tons chauds, ambrés, légèrement jaunâtres, amenant parfois des tonalités verdâtres dans les ombres des chairs. On peut remarquer cette tendance dans le très beau portrait

Digitized by Google

de son ami Desfriches, exécuté et exposé en 1751 [1]) d'une exécution si vive, si accentuée; dans le portrait de charme alangui de l'homme à la rose exécuté à Bordeaux en 1731; dans le portrait plein de grâce souriante, d'abandon naturel de la Comtesse Jacquette d'Arches (à Mme René d'Hubert, nº 83); dans le portrait de Jeanne Dorus, troisième femme du sculpteur Le Moyne, exposé au Salon de 1753 (à M. G. Dormeuil, nº 75); dans les portraits de M. et Mme Dutillieut exécutés à Lyon en 1759 (à M. J. D. et à M. L. M. Levy, nºs 80 et 88). Puis la forme s'allonge, se fond, s'amollit, perd de plus en plus de précision, tout en gardant le caractère et l'individualisme de chaque visage; l'exécution devient hâtive comme serait celle d'un Frans Hals pastelliste, dans les portraits d'hommes (à M. le Duc Decazes, nºs 71 et 72) datés l'un, en habit de velours noir, de 1763, l'autre, en habit bleu verdâtre, de 1765; dans ce portrait d'artiste, avec la même attitude que le portrait de Desfriches de 1751, (à M. Doistau, nº 74) daté de 1766; ou ce portrait de Mme Desfriches, daté de 1765. D'autres pastels furent exécutés de 1770 à 1773: beau portrait d'homme inconnu (à M. G. Dormeuil, nº 76), portrait d'un peintre (à M. Pierre Decourcelle, nº 73), daté de 1772; portrait de la Comtesse Corbeau de St Albin (à Mme Georges Duruy, nº 84), enfin le portrait de M. Van Robai, exécuté en 1773 pendant le deuxième voyage de Perronneau en Hollande (à M. J. D. nº 78) où, dix ans plus tard, il devait misérablement mourir isolé.

Après avoir étudié ces maîtres si sincères et si forts, il est difficile, il serait peut-être injuste, de parler des pastels de l'école anglaise que l'on avait réuni ici. Certes, Russell, qui y dominait, trouve parfois, pour exprimer le charme des enfants, le naïveté de leurs gestes, la grâce de leurs attitudes ou l'élégance des jeunes femmes, des motifs heureux, mais on ne peut, après La Tour et Perronneau, s'habituer à la banalité des visages, à l'insignifiance de leurs expressions. Ici tout l'art consiste à rechercher la grâce dans le maniérisme, dans une beauté très conventionnelle et toujours semblable. Nulle observation de la nature, ni dans l'expression, le caractère des visages, ni même dans l'éclairage, la disposition des lumières et des ombres, les valeurs relatives des colorations ne, s'y manifeste, et cet art parait bien superficiel auprès de l'honnête et forte sincérité des maîtres français. Il faut évidemment voir là l'effet d'une insuffisante représentation de l'art des pastellistes anglais à cette exposition, où se voyaient aussi deux pastels de Liotard, bien lourds d'expression et de facture, d'une harmonie peu séduisante.

La décoration très heureuse de la salle, tout à fait remaniée et rajeunie pour la circonstance, était complétée par une vingtaine d'admirables bustes qui mériteraient à coup sûr, à eux seuls, une sérieuse étude, que d'autres, plus compétents, feront ailleurs. Puisque ces sculptures ne figuraient à l'exposition qu'à titre complémentaire, bornons nous à signaler les bustes de Jean Victor de Bezenval et de J. V. de Bezenval, duc de Brunstadt, datés le premier de 1735, et l'autre de 1737, exécutés par Jacques Caffieri, surtout

[1]) Voir sur Desfriches et ses relations avec les artistes de son temps et, en particulier, avec Perronneau l'excellent ouvrage de M. Ratouïs de Limay, arrière petit neveu de Desfriches. Un pastel de l'Exposition (à Mme X, nº 97) réunit les portraits de la mère de Desfriches et de Perronneau.

Digitized by Google



PERRONNEAU. Portrait de M. Van Robai

Digitized by Google

le premier d'une allure si fière et d'une exécution si souple; le buste du Prince de Conti par Mégard, exprimant avec force l'orgueil et la fatuité de ce prince de petit esprit; le très beau buste du Cardinal de Richelieu, si décoratif et si noble, de Jean Varin; d'admirables bustes de Pajou et surtout de Houdon, parmi lesquels le portrait de Mme Adelaïde de ce dernier, daté de 1777, excitait une admiration générale. Il fallut, en effet, tout l'art de ce grand sculpteur pour exécuter, d'après cette personne sans esprit, d'après ce visage sans beauté et sans grâce, un pareil chef-d'œuvre, une effigie si noble, un portrait qui, sans attribut, apparaît à tous comme celui d'une princesse de haut rang. Ici encore c'est par l'observation de la nature et son interprétation expressive et intelligente que Houdon fortifie son art; par là il se rapproche de ses grands contemporains La Tour et Perronneau.



„Bode"

Seit Wochen vollzieht sich in **München** ein Schauspiel unerfreulichster Art, besonders unerfreulich, weil — wie es scheint — ein Teil der eigentlichen Akteure hinter den Kulissen steht. Indes wird jeder Kenner der Münchener Museumsverhältnisse sehr leicht die Fäden dieses verwickelten Knäuels entwirren und den eigentlichen Brennpunkt der ganzen Frage erkennen können. Denn auch dieser Fall hat zwei Seiten, die sehr deutlich voneinander geschieden sind: eine allgemein politische, wobei der partikularistische Ehrgeiz — alias die feierliche Unabhängigkeitserklärung von Berlin — obenan steht, und eine lokale — intern münchnerische, die den widerwärtigsten Teil des Kampfes zeigt, weil derselbe mit unlauteren Mitteln geführt wird.[1])

Was nun die partikularistisch-politische Tendenz anlangt, mit der man in Bayern noch immer so leicht dem Volke und nicht nur diesem imponiert, so hat erfreulicherweise die bayerische Staatsregierung selbst durch den Mund des Kultusministers einige schärfere Töne der Abwehr gefunden. Dagegen vermißte mancher mit Recht ein Wort des schuldigen Dankes für den so schwer angegriffenen Bode, was von privater Seite in einem Aufsatz der M. N. N. nachgeholt wurde, in dem ein privater Kunstfreund sehr eindringlich auf die notorischen Verdienste Bodes um die bayerischen Staatssammlungen hinweist. Dieser an sich rein sachliche Artikel entfachte nur um so heftiger den Zorn der Gegner, die sich der sozialdemokratischen Hetzpresse als Sprachorgan bedienten.

Mit diesem Punkte aber kommen wir auf die lokal-münchnerische Seite der Angelegenheit zu sprechen. Wie bekannt, bildete die gemeinsame Basis für die parlamentarische Erörterung des „Falles" ein Aufsatz Volls in den „Süddeutschen Monatsheften" unter dem Titel „Die bayerischen Kunstsammlungen", den sein Verfasser vor den Kammerverhandlungen auf den Sitzen der Abgeordneten hat verteilen lassen. Der Zweck des Aufsatzes ist leider viel zu durchsichtig. Die Angst vor dem kommenden Mann, dem zukünftigen Pinakotheks-Direktor, von dem man fürchtet, daß er ein „Mann Bodes" sein werde, hat den Artikel diktiert. Daher der Kampf gegen den Bodeschen „Einfluß" mit dem Hinweis auf den notwendigen Generaldirektor, der natürlich nur der Autor selbst sein kann.

Bedauerlich und zugleich widerlich ist das Schauspiel nur deshalb, weil die Mittel des Kampfes (womit nicht der Vollsche Artikel gemeint ist), wie ihn die sozialdemokratische Presse aufnahm, verleumderische waren, weil jene dunklen Ehrenmänner, die in München die Bode-Hetze inszeniert haben, hinter den Kulissen stehen und nicht hervorzutreten wagen, weil man sich selbst in der bayerischen Kammer nicht gescheut hat, einen der tüchtigsten Beamten der bayerischen Sammlungen in unerhörter Weise zu verdächtigen, und weil alle Vorwürfe gegen Bode selbst so töricht und lächerlich sind, daß man allerdings die Verwirrung der Köpfe nur beklagen kann.

Es ist nun die Frage: wird man in Bayern den Mut finden, unabhängig von allen partikularistischen Interessen und den persönlichen Ambitionen einzelner, allein nach Maßgabe der Tüchtigkeit und der Befähigung der Berufenen, den Museen **die** Basis zu schaffen, die eine wirklich gesunde Entwicklung garantiert, d. h. eine Besetzung der vakanten Direktorenposten mit wissenschaftlich und moralisch vertrauenswürdigen, d. h. ausserhalb der Kliquen stehenden Persönlichkeiten, die für eine Sanirung der kollegialen Beziehungen der Beamten innerhalb und außerhalb der bayerischen Hauptstadt bürgen. Das ist unseres Erachtens der Brennpunkt der Frage — und unter diesem Gesichtspunkt wird der „Fall" Bode für alle kunsthistorisch interessierten Kreise, ja für das gebildete Deutschland, für das der Begriff „München" immer noch mit dem Begriff „Kunststadt" gleichbedeutend ist, **aktuell**. Die Entschließungen der bayerischen Staatsregierung werden eminent folgenschwer sein.

G. B.

---

[1]) Wir konnten uns erst in letzter Stunde entschließen, auch unsererseits Stellung zu diesen Dingen zu nehmen. Allgemeines, wie die Verhandlungen der bayerischen Kammer, die Vorwürfe gegen Bode, auf die dieser leider bisher noch nicht geantwortet hat, setzen wir als bekannt voraus, da uns der Raummangel zu unfreiwilliger Kürze zwingt.

Der Herausgeber.

Digitized by Google

Studien und Forschungen

ZUR IKONOGRAPHIE MICHELANGELOS

Nachtrag zu dem Titelbilde dieses Heftes

Nicht ohne Mühe ist es inzwischen gelungen vom Porträt Michelangelos in S. Giovanni Decollato eine Detail-Aufnahme herstellen zu lassen. Ich glaube dieselbe hier den Lesern der Monatshefte ohne weiteren Kommentar bieten zu können. Gewiß ist die Malerei des Jacopo del Conte als Kunstwerk betrachtet kein Meisterstück, aber die Identität des Porträts mit Michelangelo werden auch Skeptiker schwerlich anfechten wollen.

Die Ikonographie Michelangelos ist seitdem durch Hans Mackowsky um ein äußerst feines und wenig bekanntes Porträt bereichert worden. Er hat in seiner jüngst erschienenen Michelangelo-Biographie das wohlerhaltene Marmorrelief reproduziert, welches Adolf von Beckerath unter seinen Kunstschätzen in Berlin bewahrt. Die Vermutung Mackowskys, daß Ammanati dies Relief gearbeitet habe, glaube ich bestätigen zu können. Völlig unbekannt dürfte selbst den Michelangelo-Forschern ein Holzschnitt v. J. 1527 in Sigismondo Fanti's „Triompho di Fortuna" gewesen sein, den Leo Baer vor kurzem im Frankfurter Bücherfreund (Nr. 2, 1908, p. 27 ff) publiziert hat. Wenn hier von einer wirklichen Porträtdarstellung auch nicht die Rede sein kann, so ist es doch äußerst fesselnd zu sehn, wie sich die Zeitgenossen den „gran scultore" in San Lorenzo bei der Arbeit vorstellten. Weitere Beiträge zu dem fesselnden Problem stellt Baron Joseph du Teil in den Publikationen der „Société des Antiquaires de France" in Aussicht. So dürfte nun der Zeitpunkt nicht mehr allzu fern sein, wo es mit Erfolg versucht werden kann, sämtliche Porträtdarstellungen Michelangelos Gemälde, Stiche, Zeichnungen, Marmorbüsten und Bronzen zu sammeln und in kritischer Studie die Spreu vom Weizen zu sichten.

Meine Vermutung, das vatikanische Relief mit dem Profilbildnis Michelangelos sei von Ammanati ausgeführt, fand ich inzwischen durch einen Vergleich mit dem Denkmal des Benavides in den Eremitani in Padua bestätigt. Vor allem die Allegorien der Fama hier und der Stadt Pisa dort verraten geradezu schlagende Verwandtschaft in der Behandlung der Formen, in der Faltengebung, der Haartracht usw. Auch das Porträt Ammanatis auf dem vatikanischen Relief scheint mir gesichert, seit ich es mit dem beglaubigten Bildnis des Künstlers in S. Giovanni degli Scolopi in Florenz vergleichen konnte, von dem man in der Serie degli uomini i piu illustri nella pittura, scultura e architettura (VI, 159) eine Nachbildung finden kann.

Ernst Steinmann.

BEMERKUNGEN ZU EINIGEN VENEZIANISCHEN BILDERN DER BRERA

Kürzlich ist ein vorzüglicher Katalog der Breragalerie erschienen, der Malaguzzi Valeri zum Verfasser hat.[1] Die folgenden Notizen wollen ein kleiner Beitrag zum weiteren Ausbau dieser Arbeit sein. —

Nr. 117 Tiziano Vecellio (Maniera). Abendmahl. Wenn das Bild auch kein eigenhändiges Werk Tizians sein möchte, so besitzt es doch als alte, vielleicht Werkstattswiederholung des „Cenacolo" im Eskurial hohen Wert. Bekanntlich wurde dieses „Abendmahl" gleich nach seiner Ankunft in Spanien, trotz Navaretes Protest, barbarisch verstümmelt: Ein breiter Streifen wurde oben abgeschnitten. Mit Hilfe des Brerabildes läßt sich die „Cena" im Eskurial ergänzen. Der Raum, in dem die heilige Feier stattfindet, ist oben mit einer schattensammelnden, flachen Kassettendecke geschlossen. —

Nr. 123 Maniera di Bassano. Die Anbetung der Hirten. Das Bildchen ist eine schlechte, der Ausstellung in der Brera kaum würdige Kopie Jacopos prachtvoller „Anbetung der Hirten" im Museo Civico zu Bassano.

Nr. 137 Eredi di Bonifazio. Das Abendmahl. Das Bild kam, wie der Katalog angibt, aus der Certosa di S. Andrea del Lido bei Venedig in die Brera. — Durch G. Ludwig, Jahrbuch der K. Preuß. Kunsts. XXII p. 70 wissen wir, daß Bonifazio i. J. 1535 die beiden Heiligenpaare Bruno und Katharina, Hieronymus und Beatrix (Nr. 293 und 294 der Akademie zu Venedig) als Seitenstücke eines im Refektorium der Certosa bereits existierenden Abendmahles malte. Boschini, R. Min. Sest. Croce p. 48 und

[1]) F. Malaguzzi Valeri, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera in Milano — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. 1908. —

Zanetti, Pitt. ven. ed. II. p. 303 s. erwähnen Abendmahl und Seitenstücke als Werke Bonifazios im gen. Refektorium. Ludwig schloß daraus, daß das i. J. 1535 bereits fertige Abendmahl wahrscheinlich ein Werk Bonifazios gewesen sei, ein Frühwerk, das verschollen sei. Da aber Boschini und Zanetti nur ein bonifazisches Abendmahl in der Certosa erwähnen, die Provenienz des Brerabildes auf Grund der Inventare kaum zweifelhaft sein kann, da schließlich die Höhenmasse der venezianischen Bilder und des mailänder relativ gut zueinander passen (2.03 m und 2.10 m), so glaube ich, daß, trotz Uneinstimmigkeit bezgl. des Eingangstermins in die Brera — Malaguzzi gibt 1808, Ludwig 1811 an —, wir in den drei Stücken den von den gen. venezianischen Schriftstellern erwähnten Refektoriumschmuck der Certosa besitzen. — Nun ist das Abendmahl der Brera seinem Stile nach sowohl später als die venezianischen Heiligenpaare entstanden, als auch kaum von Bonifazio, sondern von seinen Schülern und Nachahmern gemalt. Das scheint sich nicht mit den von Ludwig veröffentlichten dokumentarischen Aussagen vereinigen zu lassen. — Das Rätsel läßt sich wohl nur so lösen, daß das i. J. 1535 erwähnte Abendmahl von älterer, quattrocentistischer Hand war, und nun zwischen den „modernen" Seitenstücken dem neuen Geschmacke nicht gefiel, und daß einige Zeit nach Ablieferung der Heiligenpaare ein Auftrag auf ein neues „Abendmahl" an die Bottega Bonifazios erfolgte.

Nr. 146. 147 Paolo Veronese (Maniera). Zwei Dekorationsstücke: Eine Madonna della Misericordia in Chiaroscuro von Putti in natürlicher Farbe umgeben. Der hl. Markus mit ebensolchen Putti. — Im Katalog wurden diese Bilder als Seitenstücke eines unter Nr. 141 ausgestellten „Abendmahles" bezeichnet, von dem es laut Katalogangabe fraglich ist, ob es aus den Cappuccini zu Padua oder aus S. Sofia zu Venedig stammt, während für unsere Stücke die Scuola de 'Mercanti zu Venedig als ursprünglicher Aufstellungsort angegeben wird. Die Verschiedenheit der Provenienz schließt schon die Zusammengehörigkeit aus. Überdies sind die angeblichen Seitenstücke um fast einen halben Meter höher, als das Abendmahl. — Statt zu diesem gehören sie zu drei Bildern Paolos und seiner Werkstatt, die sich unter Nr. 258. 260. 262 in der Akademie zu Venedig befinden, zu einer Verkündigung, sowie zu den Chiaroscurofiguren „Fides" und „Caritas". Diese und „alcuni altre cartelle, e Puttini" — eben unsere Bilder — nennt Boschini, R. Minere, Sestiere di Canareggio pag. 37. über der Tür des Albergo der Scuola de 'Mercanti. Der Ausführung nach gehören diese Stücke nicht Paolo selbst, im Entwurf sind sie aber wohl sein Eigentum. Vom Bestimmungsort entfernt und von den zugehörigen Teilen losgerissen haben diese Fragmente ihren dekorativen Sinn und Reiz eingebüßt. —

Nr. 148. Paolo Veronese. Die Anbetung der Könige; auf Flügelstücken die vier Kirchenväter, zu zwei und zwei. — Dies umfangreiche Werk ist kein Triptychon, sondern der ehemalige Orgelschmuck der Kirche Ognissanti zu Venedig. Die ursprünglich zweiteilige „Anbetung" — eine vertikale Naht läuft durch die Mitte des Bildes — bedeckte einstmals die Außenseite, die „Kirchenväter" die Innenseite der Orgelflügel. Vgl. Ridolfi, Le Meravighi, Ed. II. tomo II p. 50., Boschini, R. Minere, Sestiere di Dorso duro p. 40. Zanetti, Pittura ven. Ed. II p. 260. —

Nr. 166. Marco Basaiti. Noli me tangere. Das Bild gehört nicht dem Basaiti, sondern dem Catena und ist wohl sicherlich identisch mit jenem vom Anonimo Morelliano (ed. Frimmel p. 72) folgendermaßen in der Kirche Spirito Santo zu Crema erwähnten: „... in ditta chiesa la palletta del Christo che apar alla Maddalena fu de mano de Vicenzo Cadena." —

Nr. 173. Alvise Vivarini. Der Leichnam Christi von zwei Engeln betrauert. Lünette, die wie der Katalog sagt, wahrscheinlich eine Ancona krönte. Paoletti und Ludwig, Repertorium XXII. p. 449 s., haben nachgewiesen, daß diese Lünette mit drei anderen (zwei im Museo Correr zu Venedig, eine in der Akademie zu Wien, Nr. 50.) zu den vier Triptychen Nr. 621 bis 621c der Akademie zu Venedig gehören, die Boschini, R. Min. Dorso Duro p. 34 und Zanetti, Pittura ven., ed. II. p. 34 in der Kirche della Carità zu Venedig erwähnen. Die betreffenden Altäre waren am 2. August 1471 geweiht worden. Diesen Tag wird man als approximatives Entstehungsdatum der Altarwerke annehmen, die der Katalog der venezianischen Akademie Bartolomo Vivarini und seiner Bottega zuschreibt. Daß einen Teil der Arbeit der jugendliche Alvise geleistet hat, ist nicht unwahrscheinlich.

Nr. 177. Liberale da Verona. Der hl. Sebastian. — Die Gestalt des Märtyrers ist — von den auf dem Rücken gefesselten Armen abgesehen — eine durchaus getreue Wiedergabe des Adam des Rizzo im Hofe des Dogenpalastes. Die Beobachtung dieser Entlehnung zwingt zum Schlusse, daß Liberale längere Zeit in Venedig gewesen ist und dort Studien gemacht hat, was man früher hat leugnen wollen.

Digitized by Google

Die Azzessorien legen den Gedanken nahe, daß Liberale auch Antonellos Sebastian in Dresden gekannt habe. — Das Kaiser Friedrichmuseum zu Berlin besitzt bekanntlich eine Originalreplik des Brera-Sebastian. Das Mailänder Exemplar ist gewiß das frühere: Die näheren Beziehungen zum Vorbild, zum Adam des Rizzo, zeigen das.

Hadeln.

EINE NEUENTDECKTE MADONNA DOMENICO GAGINIS IN TORCELLO BEI VENEDIG.

Domenico Gagini stammt aus einer uralten Bildhauerfamilie, in der sich das Handwerk und Talent Generationen hindurch vom Vater auf den Sohn vererbte. Denn schon im Jahre 1281 wird der erste Giovanni Gagini, Bono da Bissone, als Schöpfer der Domfassade von Parma [1]) genannt. Domenico Gaginis [2]) frühestes urkundlich beglaubigtes Werk ist die große Fassade der Johanneskapelle im Dom zu Genua, die erste und reichste Schöpfung dekorativer Plastik, die Oberitalien vor dem Santo in Padua aufzuweisen hatte. 1448 ist ihm und seinem Sohne Elia Gagini das Werk in Auftrag gegeben worden. 1457 berichtet eine Urkunde von seinem Weggang nach Sizilien.[3]) Tatsächlich jedoch stand er um diese Zeit in Diensten des Königs Alfonso von Aragonien in Neapel, wo er außer einigen dekorativen Skulpturen des großen Triumphbogens auch noch eine kleine Marmortüre in der Sala del Barone gemeinsam mit Francesco Laurana schmückte.[4]) In Sizilien wird er vom Jahre 1459 ab gearbeitet haben, doch wird er erst 1463 zum erstenmal urkundlich erwähnt. Von 1463 ab ist er bis zum Jahre 1493 dauernd in Sizilien tätig gewesen [5]) und hat dort mehr als zwei Menschenalter hindurch den plastischen Stil bestimmt. Durch seine Söhne ist seine Kunstweise dann selbst bis nach Spanien hinübergeleitet worden. Außerhalb Genuas und Neapels war bisher von einer Tätigkeit Gaginis auf dem italienischen Festlande nichts bekannt. Nur weisen der Stil und einige kompositionelle Besonderheiten auf die Kenntnis Donatelloscher Frührenaissancewerke in Florenz hin. Durch vorliegendes Werk wird nun auch sein Aufenthalt in Venedig bzw. Torcello erwiesen. Es ist eine kleine, kaum einen halben Meter hohe Marmormadonna im Dom von Torcello, und wohl die früheste uns bekannte Arbeit Domenicos. Sie steht im allerengsten Zusammenhang mit seinem großen Genueser Werk und zeigt jenen leichten, graziösen Körperschwung, wie er allen Quattrozentowerken zu eigen ist, die die gothischen Stiltendenzen noch nicht völlig überwunden haben. Doch kündet das relativ schwere Lasten der Gewandung, wie die breiteren, volleren Formen und die untersetzte Statur doch auch hier das Keimen eines neuen Geistes an. Der



DOMENICO GAGINI, Marmormadonna im Dom zu Torcello

[1]) Cervetto, Storie di Parma, Tom. append. p. 43.
[2]) Am 12. November 1493 wird er Magister Domenicus de Gasinis de Bissone parcium Lombardie scultor mit dem Beinamen civis Panormi genannt.
[3]) Ratti, delle arti de'pittori; scultori ed architetti genovesi Bd. II, p. 176 und Cervetto, Gagini e sue opere in Genova p. 24.
[4]) Burger, Francesco Laurana 1907.
[5]) De Marzo, Gagini in Sicilia.

Sinn für Bewegung und Wirkung der Silhouette, der die Statuen der Gothik charakterisiert, ist hier schon verloren gegangen. Die unten links in der Gewandfalte entstehende Bewegung nach oben findet ihre Fortsetzung nicht über den ziemlich massiven Arm hinaus, der noch etwas kokett und umständlich das reichlich große Kind hält. Es hat einen Augenblick das Köpfchen von dem mit beiden Händen umklammerten Busen erhoben, um der Mutter ins Antlitz zu schauen, während diese in einem Anflug leichter Melancholie niederblickend, mit den Fingerspitzen (!) es zum Weitertrinken nötigt. Der träumerische Ernst in dem Gesichte der Mutter, die etwas befangene, schüchterne Bewegung gibt dem Bilde trotz der augenfälligen proportionellen Mängel und den archaisierenden Tendenzen doch einen gewissen Reiz, der das Werk von den späteren mehr korrekteren, aber auch nüchternen Schöpfungen Gaginis unterscheidet. In stilistischer Hinsicht ist jedoch unser Madonnenbild auch von den späteren Werken Gaginis gar nicht zu trennen und die Handschrift seines Meißels ganz unverkennbar. Der etwas zu große Kopf und das zu klobige Kind, die Gewanddrapierung mit den charakteristischen hartkantigen Falten um den Ärmelwurf, die breitgedrückte Form des Armes, die verkümmerte Schulter und die zu breiten linear ausdruckslosen Hüften, die verballhornte Modellierung der übereinandergelegten Füße des Christkindes, der Kopftypus usw. stimmen alle mit den Figuren der genuesischen Kapellenfassade so genau überein, daß an seiner Urheberschaft hier nicht der leiseste Zweifel aufkommen kann. Schon aus zeitlichen Gründen muß die Madonna vor dem Jahre 1465 entstanden sein, da sich Gagini von da ab dauernd in Sizilien aufhielt. Auch die ihr mit den Genueser Relieffiguren gemeinsame Kleinheit — von den stilistischen Indizien abgesehen — spricht für eine frühe Datierung des Werkes. Da keine einzige der sizilianischen Madonnenfiguren — nur das Grabdenkmal des Pandolfo Polizzi ist urkundlich beglaubigt — ihm bisher mit absoluter Sicherheit zugeschrieben werden konnte, wird dieses kleine Frühwerk zu einer reinlichen Scheidung der sizilianischen Arbeiten nach Meister- und Schülerhänden wohl wertvoll sein.

Fritz Burger.

8

EIN PORTRÄT RAFFAELS VON DER HAND DES SEBASTIANO DEL PIOMBO.

Von Ernst A. Benkard.

Zu Florenz befindet sich in der Casa Buonarroti unter der Bezeichnung „soggetto ignoto, creduto Lucrezia Romana" folgendes Bild.

In dem Geviert des Rahmens erscheint links das Brustbild eines jungen Mannes, an dessen Schulter die Halbfigur einer Frau lehnt, die er mit dem linken Arm umschlungen hält, während sein anderer vornübergreifend in dem Mieder der Schönen verschwindet. In der rechten oberen Bildecke kommt ein zweiter männlicher Kopf zum Vorschein.

Von dem Bilde, bei dem es sich, wie dargetan werden soll, nicht um eine Lucrezia Romana handelt, existiert im Buckingham-Palace zu London ein zweites Exemplar.

Die Geschichte der Bilder, die eine eingehende Aufzeichnung durch Lionel Cust und Herbert Cook im Maiheft des Burlington Magazine 1906 erfahren, zeigt, daß man bei ihrer Prüfung stets an einen Venezianer vom Anfange des XVI. Jahrhunderts als Urheber gedacht hat. Die Tafel im Buckingham-Palace, die sich schon seit 1625 in England befindet, wurde in van der Doort's Katalog der Galerie Karls I. vom Jahre 1639 dem Tizian, im Jahre 1688 im Katalog Jakobs II. sogar dem Giorgione zugeschrieben. Das zweite Exemplar in der Casa Buonarroti dagegen trug stets den Namen Giorgiones; und es besteht die Tradition, daß sämtliche Kopien des Bildes nach einem Originale Giorgiones gefertigt sind.

An einen Venezianer aus dem Kreise Giorgiones zu denken, verführte die englischen Forscher außer den zwingenden technischen Qualitäten, die Existenz eines Kupferstiches in der Ambrosiana zu Mailand, der das Monogramm Zoan Andreas trägt und „in which the principal group of the painting is reproduced with some variations". Wäre dieser Behauptung Richtigkeit zuzusprechen, so müßte der Urheber des Bildes — denn es sei mir gestattet, von nun ab von beiden Exemplaren, da ihr Verhältnis zueinander heute nicht zur Diskussion gestellt werden soll, wie von einem einzigen zu sprechen — in Venedig selbst zu suchen sein, da Zoan Andrea nur 1497—1520 in Venedig nachweisbar ist und seinen Kupferstich nur nach einem in Venedig befindlichen Bilde gefertigt haben könnte. Die beigefügte Abbildung wird aber lehren, daß zwischen Stich und Gemälde fast keine Beziehungen bestehen, wenn nicht die einzige, daß eben der Gegenstand des Liebespaares in

Digitized by Google

den Vorwurfskreis venezianischer Malerei gehört. Die flaue und unselbständige Formengebung Zoan Andreas, die teilweise an Barbari erinnert, hat mit der giorgionesken Sicherheit des Gemäldes künstlerisch nichts zu tun.

So gelangt man durch die von Lionel Cust abweichende Auffassung des Verhältnisses von Stich und Bild zur Möglichkeit, den Maler des Bildes außerhalb der Bannmeile Venedigs suchen zu dürfen. Nur ein kleines Hindernis, das aber schon in dem Aufsatze des Burlington Magazine richtig bewertet wurde, bietet van Dycks Zeichnung nach dem Bilde, die sich in seinem Skizzenbuche in Chatsworth befindet und „Tizian" bezeichnet ist. (Lionel Cust, the Chatsworth van Dyck sketch book, plate XLIII.) Nun liebt es van Dyck, jedes Bild venezianischer Technik und bedeutenderen Vorwurfs Tizian, seinem Helden, zu geben. So ist die Beischrift fast ohne Verbindlichkeit, und die Skizze interessiert nur insofern, als van Dyck das Bild im Jahre 1622 in Venedig, Florenz oder Rom gesehen haben muß. Durch diese Tatsache gewinnt die Vorstellung, das Bild könne von einem venezianischen Künstler aus Giorgiones Schulung auch außerhalb von Venedig gemalt sein, immer mehr Fleisch und Blut.



SEBASTIANO DEL PIOMBO: Raffael und seine Geliebte
Florenz, Casa Buonarotti



ZOAN ANDREA: Liebespaar
Mailand, Ambrosiana

Soweit ich sehe, ist der Name des Sebastiano del Piombo erst ahnungsweise von Herbert Cook und C. S. Ricketts ausgesprochen worden, und doch ist es dieser Meister, dem nach meinem Dafürhalten die originale Ausführung des Liebespaares gehört. Dem, der sich mit Sebastianos Formenwelt eingehender beschäftigt und mit dem vorliegenden Liebespaare das Altarblatt in San Giovanni Crisostomo, die Magdalena bei Sir Francis Cook in Richmond und die Salome bei George Salting in Vergleichung setzt, ist die Gemeinsamkeit des Urhebers zweifellos. Namentlich steht die formale Struktur der weiblichen Halbfigur des Liebespaares in engster Verwandtschaft mit den Frauen des Altarblattes in Venedig. Selbst Einzelheiten wie Nase, Mund und Ohr decken sich und treten in gleicher Weise bei der sogenannten Dorothea des Kaiser Friedrich-Museums und der Pseudofornarina der Uffizien auf. Wenn ich glaube, daß das Liebespaar zwar aus dem Geiste Giorgiones entstanden, aber ein Werk von der Hand seines jüngeren Zeitgenossen und Schülers Sebastiano Luciani

Digitized by Google



GIULIO BONASONE B. 347: Porträt Raffaels

ist, so wird diese künstlerische Überzeugung durch ikonographische Tatsachen noch bekräftigt. Denn zur Fixierung der Persönlichkeit des Liebhabers links auf dem Bilde kommt uns Giulio Bonasones Kupferstich B. 347 zu Hilfe. Er zeigt bis zu den Schultern sichtbar Raffaels Kopf en face; die Ähnlichkeit mit dem Liebhaber auf dem Bilde wirkt schlagend. Übereinstimmend ist die Tracht des Bartes mit dem ausrasierten Kinn und dem leicht ausgezogenen Schnurrbart; die ganz persönliche Form der vorstehenden Unterlippe, die Art, wie die Augen eingebettet sind. Wenn die Form der Nase auf Stich und Bild zu keiner so markanten Deckung wie die Unterpartie des Gesichtes zu bringen ist, so liegt der eine Grund schon in der reinen face-Ansicht Raffaels auf dem Stich, der andere in der mangelnden Fähigkeit Bonasones die Tiefe der Nase technisch herauszuholen. Ein einsichtiges Urteil wird aber trotzdem in dem vorliegenden Gemälde auf Grund des Kupferstiches ein Porträt Raffaels sehen müssen. Die Technik des Bildes ist in so starkem Masse venezianisch, daß die Forschung es für Giorgione oder Tizian in Anspruch zu nehmen geneigt war. Formale Elemente scheinen aber auf Sebastiano deutlich hinzuweisen. Allein auch ohne diese müßte der Kupferstich Bonasones Piombos Urheberschaft nahelegen; denn wer aus dem Giorgione-Kreis hätte Gelegenheit gehabt, Raffael zu porträtieren, außer Sebastiano, der nach seiner Übersiedlung im Jahre 1511 nach Rom, dort gelegentlich seiner Farnesina-Arbeiten gewiß zu Raffael in Beziehungen getreten ist.

Längst hat man die Beeinflussung Raffaels durch den Venezianer an den Fresken der Heliodorstanze und der Donna velata nachgewiesen, und somit bietet das vorliegende Porträt einen deutlichen Beweis der im Anfang des römischen Aufenthaltes Sebastianos innigen Freundschaft beider Künstler. Aus diesem Grund und wegen der noch starken venezianischen Erinnerungen, die der Typus der Frau aufweist, muß das Bild in die Jahre 1512—1514, also zwischen die Pseudofornarina und den uomo ammalato gesetzt werden.

8

EIN SPANISCHES PORTRAT MICHELANGELOS

Im Anschluß an Ernst Steinmanns in diesen Blättern veröffentlichten Aufsatz „Zur Ikonographie Michelangelos" (I, 40 ff.) sei hier noch auf ein einzigartiges Porträt des Meisters aufmerksam gemacht.

Unter den Gemälden die Francisco Ribalta 1627 für den Retablomayor der Kirche der Cartuja von Porta-Coeli bei Valencia (jetzt im Valencianer Provinzialmuseum) ausführte, befindet sich eine Darstellung des hl. Lukas, ein Bildnis der hl. Jungfrau malend. Für den Kopf des Heiligen hat nun Ribalta ein Porträt Michelangelos benutzt, denn niemand an-



FRANCISCO RIBALTA: Der hl. Lucas die Madonna malend Valencia. Museum.

Digitized by Google

ders als der große Florentiner ist es, der in ein dunkelbraunes Gewand gehüllt vor der Staffelei sitzend den Pinsel in der erhobenen Rechten, die Palette in der Linken uns entgegenblickt.

Diese eigenartige Huldigung galt wohl mehr Michelangelo, dem größten aller Künstler, als dem bedeutendsten aller Maler, denn Ribalta, der sich für seine Schöpfungen mannigfache Anregungen bei Raffael, Sebastian und Correggio geholt hat, ist zeit seines Lebens den gefährlichen Pfaden der Michelangelonachahmer fern geblieben.

August L. Mayer.

8

DÜRERS HIEROGLYPHEN IM GEBETBUCH KAISER MAXIMILIANS

In der Sitzung der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 8. Mai hielt Herr Giehlow — der bekanntlich vor kurzem die glänzende Faksimile-Reproduktion des Gebetbuches Maximilians ediert hat — einen Vortrag über die Quellen zu den phantastischen Randglossen Dürers für dieses Gebetbuch. Keineswegs seien die Zeichnungen ein gegenstandloses Produkt reiner Phantasie; vielmehr liege ihnen teilweise nach der grüblerischen Weise der Zeit und namentlich auch Dürers und des Kaisers Maximilian selber ein symbolischer Sinn zugrunde, der aus der Wissenschaft der Hieroglyphik geschöpft sei. Mit den seltsamen Zeichen ägyptischer Monumente hätten sich vor allem die italienischen Humanisten beschäftigt, voran Nanni di Viterbo und Francesco Colonna, von welchem die Hypnerotomachia des Polifilo verfaßt ist, ein Buch voll von Hieroglyphen und deren Deutungen, wie man sie verstand. Von ihnen übernahm Erasmus von Rotterdam den Eifer für die neu entdeckte Wissenschaft; Willibald Pirckheimer wie Maximilian und dessen Humanistenkreis besaßen das lebhafteste Interesse für sie. Schon der Entwurf Dürers für die Ehrenpforte lehnte sich ganz an die Hieroglyphika des Horapollon an; der Kaiser sitzt inmitten der verschiedenartigsten Bildzeichen, die seine Tugenden, nach dem Horapollon, darstellen sollen. So bedeutet z. B. der Stier die Tugend des Maßhaltens u. dgl. Und in den zoologischen Motiven der Randzeichnungen im Gebetbuch findet Giehlow aufs handgreifslichste die Hieroglyphen dreier in jener Wissenschaft berühmter Bücher wieder: der Hypnerotomachie, des Horapollon und der Antiquitates des Nanni di Viterbo.

Diese Untersuchungen, über welche demnächst eine Arbeit erscheinen wird, beweisen nachdrücklich wieder einmal den innigen Zusammenhang von Kunst und Ideen einer Zeit, und daß eine kräftige Kunstepoche so äußerst trockene und banale Anregungen verarbeiten kann, wie die spitzfindigen Hieroglyphendeutungen der Humanisten. Oder wäre das Verdienst Dürers wirklich größer, wenn er den ornamentalen Reichtum des Gebetbuches lediglich aus der Fülle seiner Phantasie geschöpft hätte? Es gibt vielleicht Leute, welche es ihm verübeln, daß er sich einen tifteligen Stoff von den Gelehrten seiner Zeit vorschreiben ließ, und welche sich mit Empfindlichkeit von der Tatsache abwenden, daß auch er ganz unverhohlen andere Künstler abgezeichnet hat (wie den Putto mit dem Lorbeerkranz in einer der Randzeichnungen, dessen Urbild Giehlow nachweist in einer Miniatur in dem Druck der Sforzada, Mailand 1490, jetzt im British Museum). Aber die Kunstgeschichte lehrt uns immer von neuem, daß großer Künstler sein nicht heißt, immer und um jeden Preis etwas Niedagewesenes schaffen zu wollen.

S.



RUNDSCHAU

BERLIN

Der Plan des Deutschen Museums rückt nun schon in das Anfangsstadium der Greifbarkeit; wenigstens in dem Sinne, daß ein Abbruch regelmäßig einen Neubau oder die materielle Möglichkeit eines Neubaus prophezeit. Abgebrochen wird das vor wenig Jahren prunkvoll — aber ebenso unschön — erbaute Pergamonmuseum; wochenlang dauert schon der Umzug jener kostbaren Diadochen-Trümmer aus Kleinasien, die teils in Kellern des Neuen Museums, zum größten Teil aber in der Säulenhalle der Nationalgallerie auf Jahre hinaus verstaut und unzugänglich gemacht werden. Der Säulenumgang Stülers wird zu diesem Zwecke mit Brettern und Fenstern wettersicher gemacht, mit anerkennenswertem Geschmack sogar. Das Pergamonmuseum selber aber wird auf Abbruch — sozusagen verschenkt.

Im Kunstgewerbemuseum findet in den Sommermonaten eine so zeitgemäße als schöne Ausstellung von Grabmalskunst statt. Sie ist nicht rein ästhetisch-praktisch, sondern führt in sehr wohltuender Weise durch historische Entwicklung zu unsern neueren Bestrebungen, ernste und sinnvolle Friedhofskunst an die Stelle der abgeschmackten oder langweiligen Gewohnheiten aus dem XIX. Jahrhundert zu setzen. Der Direktor der Kunstgewerbe-Bibliothek Jessen hat sich mit dieser Ausstellung wie mit mancher vorangegangenen im Museum ein wirkliches Verdienst erworben, ein Verdienst um die Förderung lebendiger Kultur und unserer Zukunft. — Im Lichthof ist durch Photographien und andere Abbildungen die Entwicklung des Totendenkmals von den Griechen bis auf die Zeit des Klassizismus und die heutigen Waldfriedhöfe von München und Ohlsdorf gezeigt und damit die Berechtigung und die Wurzel der heutigen Kunst dargelegt. Ein praktischer Beweis in der Art eines kleinen intimen Friedhofes, wie er heute sein sollte, sein kann, ist dann in dem hochstämmigen Parkrest des Kriegsministeriums, der jetzt zur Kunstgewerbeschule gehört, von Franz Seeck geliefert worden; eine klare einfache Anlage, mit Grabsteinen von Schmarje, Bernoully und anderen jungen Künstlern, wie ein winziger Abschnitt aus dem Ohlsdorfer oder Münchener Friedhof wirkend. Er atmet den Geist von Graessel und Messel, den Geist der Sammlung und architektonischen Ruhe.

Wie ein Gegenstück hierzu — nicht im taktischen Sinne — mutet die Nachricht an, daß die im Mai abgebrannte alte Garnisonkirche (ein nüchterner Bau Gerlachs von 1722) in dem alten Zustand wiederaufgebaut werden soll; nicht doch: in dem Zustand, in dem sie sich nach den Veränderungen von 1900 befand; oder vielmehr, um es ganz genau zu sagen: auch nicht ganz so, sondern mit den und den Zutaten und den und den Variationen. Eine Veränderung, aber eine konservative; ungefähr wie jene alte Hose, die am Ende nur noch aus aufgesetzten Flicken bestand. Aber es war doch die alte Hose. Vielleicht hat man aber alle Ursache, damit zufrieden zu sein, weil sonst Herr Ihne oder Herr Schwechten ihren Absichten an der alten Stelle monumentalen Ausdruck verleihen würden; ein Ziel, aufs innigste zu wünschen.

Aus den Ausstellungen ist nur Adolf Stäbli, bei Schulte, zu nennen; und auch dieser Eindruck war nicht von der Art, die paar Bilder von ihm auf der Jahrhundertausstellung, und was man in München und Frankfurt von ihm sehen kann, verblassen zu machen. Die meisten der Gemälde geben nur Andeutungen seines Wesens, nicht aber das große schwermutsvolle Pathos dieses Schweizers, der seine künstlerische Heimat — ein glücklicherer Nachfahr Gottfried Kellers — in München fand, und der auf eine bestimmte Richtung der Münchner Landschafter Einfluß ausgeübt hat. Er selbst ist, trotz seiner Ungleichheiten und oft mangelnder Konsequenz, doch wohl größer gewesen als die Haider und Toni Stadler. Davon was er war, spricht bei Schulte eigentlich nur eine unvollendete Landschaft; packend, vielleicht nur noch packender, weil unvollendet, durch die Einfachheit und die Wucht ihres Aufbaus aus Felsenboden, großen Bäumen und Gewitterhimmel. Man glaubt hier, wie bei Schleich, Constable zu spüren, und außerdem noch eine Apotheose auf Schirmers bestes Teil, der ja auch Böcklin in seiner ersten römischen Zeit nicht wenig gegeben hat. Es ist recht eigentlich der Gegensatz zu dem Zufallsmäßigen und Auflösenden der Impressionisten, der Stäblis Bilder groß macht. Er gibt das Allgemeingiltige der Landschaft, nicht ihre momentane Laune, sondern das was bleibend ist an Erdboden, Baum und Himmel, ihren gemeinschaftlichen Gehalt, auch wenn er eine „Stimmung“ malt. Die Stimmung erscheint dann

Digitized by Google

objektiviert, typisch gemacht und als farbiges Elementares, fast wie bei Constable, aber moderner und frischer in der Farbe, in der ein bräunlicher und ein grüngrauer Ton von starkem Akzent vorherrschen. Er liebt nicht die Sonne, nicht die Idylle; er ist ein Dramatiker der Natur, und heitere Stimmen sprechen wenig zu ihm.

Paul Ferd. Schmidt.

DRESDEN

In den Nummern 1/2 dieser Zeitschrift ist in einem Aufsatze, der sich mit den Königlich Sächsischen Kunstsammlungen beschäftigt, u. a. von der Schrift die Rede gewesen, die der vortragende Rat in der Generaldirektion dieser Sammlungen, Dr. Woldemar von Seidlitz, unter dem Titel „Kunstmuseen, Vorschlag zur Begründung eines Fürstenmuseums in Dresden“ im vorigen Jahre (bei E. A. Seemann in Leipzig) hat erscheinen lassen. Der Inhalt dieser Schrift wurde u. a. von Edgar von Ubisch in der von Karl Koetschau herausgegebenen „Museumskunde“ (Bd. 4, Heft 1) kommentiert, und es wurde hierbei auch die Absicht der Sächsischen Staatsregierung kritisch besprochen, in Dresden die große Kunst von dem Kunstgewerbe in Zukunft dadurch zu trennen, daß diese beiden Gebiete von zwei verschiedenen vortragenden Räten bearbeitet werden sollen, statt wie bisher von einem. Dieser Plan ist inzwischen wieder aufgegeben worden; der sächsische Finanzminister Dr. von Rüger hat als gleichzeitiger Generaldirektor der Königl. Sächsischen Sammlungen seinen Vorschlag zur Anstellung eines zweiten Rates zurückgezogen, ehe die Frage vor das Plenum der sächsischen Ständeversammlung kam. Aber da diese Frage durch Aufsätze in Zeitschriften und Zeitungen nun doch einmal aufgerollt worden war, so mußte der Minister Stellung zu ihr oder vielmehr zu den damit in Verbindungen stehenden Fragen nehmen, als das Kapitel „Kunstsammlungen“ im Landtage zur Beratung stand.

Wenn mit den Erklärungen, die Minister v. Rüger gab, die Museumsnöte in Sachsen auch nicht aus der Welt geschafft worden sind, so fordert doch die Gerechtigkeit, anzuerkennen, daß diese Nöte nicht allein oder doch vorwiegend aus — wie bisher fast einhellig angenommen wurde — „bureaukratischer Behandlung musealer Angelegenheiten“ geboren worden sind. Soweit rein finanzielle Momente in Frage kommen bei der Verwaltung der sächsischen Sammlungen, darf nicht vergessen werden, daß der sächsische Finanzminister seine Stellung als Generaldirektor der Sammlungen zu einer Zeit übernahm, in der die Finanzen Sachsens sich in höchst übler Lage befanden. Über seine Eigenschaft als Pfleger und Mehrer von Kunst- und Kulturgütern, das kann man Hrn. v. Rüger nachfühlen, mußte er seine Tätigkeit als Finanzminister stellen. Gerade in diese Zeit aber fällt der Umschwung in den Ansichten über die Organisation von Museen, fällt der mächtige Aufschwung, den die Berliner Museen genommen haben. Hr. v. Rüger befand sich hier einfach in einer Zwangslage, der gegenüber auch ein Minister, der, wie der frühere Finanzminister Sachsens und gleichzeitige Generaldirektor der sächsischen Sammlungen v. Friesen, ein ganz persönliches Verhältnis zu Künsten und Wissenschaften hat, kaum einen gangbaren, die Kunstgelehrten und Kunstfreunde voll befriedigenden Ausweg gefunden haben würde. Wenn die Absicht des Hrn. v. Rüger, der Dresdner Gemäldegalerie und der Dresdner Skulpturensammlung neue Räume zu schaffen, alsbald in die Tat umgesetzt werden kann, so ist, das darf mit Befriedigung festgestellt werden, für die sächsischen Sammlungen schon unendlich viel gewonnen, denn es würden dann für diejenigen Teile von ihnen, die, wie die Porzellansammlung u. a., durch Raummangel in ihrer Wirkung stark geschädigt werden, Aufstellungsorte frei werden, mit denen schon etwas anzufangen ist.

Auch inbezug auf den Hrn. v. Rüger gemachten Vorwurf, er habe „zwei verdienstliche Direktoren zum Abgehen gebracht“, macht sich eine Einschränkung notwendig; Hr. v. Rüger hat nachgewiesen, daß er von der Absicht des einen Direktoren (Koetschau), aus sächsischen Diensten auszutreten, erst Kenntnis erhalten hat, nachdem sich dieser Museumsleiter bereits fest (in Weimar) gebunden hatte; wußte er aber bei dem anderen (Lehrs) von seiner Absicht, Dresden zu verlassen, ohne sie zu verhindern, so hat er den damit begangenen Fehler inzwischen wieder gut gemacht, indem er diesen Gelehrten für dieselbe Position zurückgewann, die er hier bekleidet hat.

Dagegen kann ein anderer, dem Generaldirektor der Königlich Sächsischen Sammlungen (in der Person des Finanzministers) gemachter Vorwurf, nämlich der, daß er zu der notwendigen Neuordnung der gesamten Sammlungen aus finanziellen Rücksichten nicht bereit sei, durch das Argument nicht entkräftet werden, die Sammlungen böten auch in ihrer gegenwärtigen Anordnung dem Beschauer eine Fülle von Genuß und Belehrung. Sehr mit Recht sagt Seidlitz in seiner eingangs erwähnten Schrift: „Sammlungen sind Organismen, welche die Fähigkeit der Wandlung besitzen und nur dadurch lebendig

Digitized by Google

erhalten werden können, daß sie sich den wechselnden Aufgaben der Zeit anpassen." Die Frage nach einer Neugestaltung der öffentlichen Sammlungen, vor allem solcher, die Werke des Kunstgewerbes umfassen, beschäftigt die Kunstwissenschaft und auch die Kunst selbst schon seit längerer Zeit; immer dringlicher wird bei Kunstgelehrten der Wunsch, immer fühlbarer bei Künstlern das Bedürfnis, daß solche Sammlungen den Zwecken dienstbar, präziser ausgedrückt: leichter dienstbar gemacht werden müssen, die in der Gegenwart den angewandten Künsten zugewiesen werden. Die Erkenntnis hat — heute übrigens auch schon in Laienkreisen — ganz allgemein Geltung gewonnen, daß den in unseren Museen bewahrten künstlerischen Besitzständen eine bildende Kraft innewohnt, die weit über die geschichtliche Bedeutung der Kunstwerke hinausweist. Sie sind mehr als nur Zeugnisse und Vermächtnisse der Vergangenheit; sie sind oder sollen zugleich sein Nachweise für den Gang der Entwicklung künstlerischer Kultur, sollen lehren, als solche die Wege zur Weiterentwicklung zu zeigen. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich ohne weiteres die Pflicht, diese Besitzstände der Allgemeinheit zugänglich zu machen, sie den Zeitforderungen entsprechend zu gestalten und zur Schau zu stellen.

Nun hindert ja Hr. v. Rüger gewiß in keiner Weise die Zurschaustellung der sächsischen Museumsschätze für die Allgemeinheit; aber sein Verdienst als Pfleger und Hüter dieser Schätze wird erst vollgültig, wenn er den Anregungen sein Ohr schenkt und gegebenenfalles auch vor der Bewilligung größerer Mittel nicht zurückschreckt, die Hr. v. Seidlitz in seiner mehrerwähnten Schrift gibt. Im Rahmen der diesjährigen Dresdner Kunstausstellung befindet sich eine kleine Sonderausstellung, die den Titel führt „Kunst und Kultur unter den sächsischen Kurfürsten"; sie ist so etwas wie der Versuch einer praktischen Ausführung der Seidlitzschen Vorschläge, denn sie stellt in einer Anzahl von Räumen Stilzimmer (Renaissance, Barock, Rokoko und Zopf) dar. Freilich ist diese Ausstellung und kann ja auch nicht mehr sein als ein Versuch. Hätte man mehr aus ihr machen wollen, so hätte man für sie erstens weit größere und auch mehr Räume zur Verfügung haben müssen, und zweitens würden den Dresdner Museen, wenn auch nur vorübergehend, mehr Besitzstücke haben entzogen werden müssen, als sich mit der Öffentlichkeit dieser Museen vereinbaren ließ. Trotzdem aber ist die Ausstellung ein interessantes Beispiel für die Form, welche der gewaltigen Schöpfung gegeben werden müßte, an die Hr. v. Seidlitz denkt. Es wäre eine Kulturtat von eminenter Bedeutung, wenn die unermeßlichen Schätze, die in den sächsischen Sammlungen heute z. T. so gut wie verborgen ruhen, der Allgemeinheit des Volkes in Gestalt eines Einheitsmuseums zugänglich gemacht würden, wenn man, um noch einmal Hrn. v. Seidlitz selbst reden zu lassen, in Zukunft ganz darauf ausginge „den künstlerischen Wert der einzelnen Stücke zu betonen und ins rechte Licht zu setzen, also den Geschmacksstandpunkt zur Geltung zu bringen gegenüber dem bloß geschichtlichen oder einem sonstigen rein wissenschaftlichen; da in Sammlungen, welche nach den letztgenannten Gesichtspunkten angelegt sind, Unterschiede der angegebenen Art nur in untergeordnetem Maße berücksichtigt werden können."

Ein erster Anfang zur Neuordnung der Königlich Sächsischen Sammlungen ist schon heute möglich, und zwar ohne daß dafür auch nur ein Pfennig ausgegeben zu werden braucht: durch Austausch von Kunstwerken zwischen den Königlichen Museen und anderen staatlichen Sammlungen. Um an einem Beispiel das klar zu machen: das Königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden besitzt in seiner Porzellanabteilung u. a. die einzigen noch vorhandenen Exemplare zweier Kaendlerarbeiten: die beiden Gebälkträger zu dem sogenannten Ehrentempel und die Gruppe „der Triumphzug der Galathea". Wie wertvoll wären diese beiden kostbaren Stücke zur Ergänzung des Kaendleroeuvres in der Königl. Porzellansammlung, deren Besitzstände gerade an Kaendlerarbeiten überaus lückenhaft sind! Ganz ähnlich liegen die Dinge zwischen dem Königl. historischen Museum mit der Gewehrgalerie und der Arsenalsammlung. Auch in dieser befinden sich zahlreiche Stücke, die zur Komplettierung der Bestände der erstgenannten Sammlung von eminentem Werte wären. Nach der Erklärung des Ministers v. Rüger stehen dem gegenseitigen Austausche solcher Kunstwerke der Museen untereinander die Gesetze über das Königlich Sächsische Hausfideikommiß entgegen. Aber es müßte doch wohl angängig sein und würde ganz gewiß die Zustimmung des Königs Friedrich August von Sachsen finden, diese Gesetze dahin abzuändern, daß solche Austausche in Zukunft möglich werden. Denn es handelt sich hierbei ja nicht um einen Besitz-, sondern nur um einen Ortswechsel. wd.

8

HEIDELBERG

Die „Städtischen Sammlungen". Heidelberg ist in die Reihe der Museumsorte getreten. Nicht als ob es bisher der Stadt an Sammlungen gefehlt hätte. Aber dieselben waren so un-

Digitized by Google

vorteilhaft und dabei zerstreut, in zum Teil ungenügenden, zum Teil schwer zugänglichen Räumen untergebracht, daß sie weder für das Publikum noch für das Fachstudium ordentlich zur Geltung kamen. Das meiste war jahrelang in einem Notbau beherbergt worden, der im unteren Geschoß des Otto-Heinrichbaues hergerichtet war. Hier aber hatte man fast den Eindruck eines großen Kramladens, in dem Wertvolles und Wertloses unübersehbar übereinander gehäuft worden. Wurde dieses Museum von den Besuchern des Schlosses immerhin bisweilen mit besichtigt, so war anderes, wie z. B. die sehr wertvolle Münzen- und Medaillensammlung in einem verschlossenen Zimmer des Rathauses nur mit Mühen und Umständen zugänglich. Daß Heidelberg außer seiner Schloßruine, die man im Vorbeireisen zu besuchen pflegt, auch noch einiges andere von kunst- und kulturhistorischem Interesse zu zeigen hat, dürfte deshalb wenig bekannt sein, sogar unter den Fachgenossen, ebenso wie unter den hiesigen Studierenden, von denen mancher junge Kunsthistoriker es schon beklagt haben mag, daß hier keine ordentliche Sammlung irgendwelcher Originale der Bildung des Auges zu Hilfe kam.

Das ist nun alles anders geworden. Die Sammlungen sind jetzt vereinigt, durch eine bedeutsame Stiftung um eine interessante Abteilung bereichert, und an neuem Ort völlig neu und vorteilhaft aufgestellt worden. Ein kurzer Bericht möge an dieser Stelle den Fachgenossen eine allgemeine Vorstellung geben von dem, was sie bei erneuten Besuchen Heidelbergs — manchen vielleicht zur Überraschung — hier jetzt zu gewärtigen haben.

Schon allein das Sammlungsgebäude ist eine Sehenswürdigkeit: ein köstliches Beispiel bürgerlicher Architektur vom Beginn des XVIII. Jahrhunderts, das bis vor kurzem in Privatbesitz und deshalb auch der Allgemeinheit unzugänglich gewesen war, und das, wohl erhalten, in der Geschichte städtischer Baukunst mit Nachdruck zu verzeichnen wäre. Es ist ein an der Hauptstraße gelegenes Patrizierhaus vom Jahre 1709 mit einfach-vornehmer Fassade, hübschem Hof, prächtigem Garten, und mit einer Anzahl reizvoll in Stuck und Malerei verzierter Zimmer, ja größerer Säle, in denen jetzt besonders die Sammlung Frankenthaler Porzellane ganz stimmungsecht wirkt. An- und Ausbauten haben hinreichenden Raum zur Aufstellung der verschiedenen Abteilungen geschaffen, ohne dem an sich schon stattlichen und geräumigen Gebäude von seinem altmodischen stilvoll anziehenden Reiz zu nehmen.

Eine nicht unansehnliche Abteilung vereinigt die Funde, welche zum größten Teil erst Ergebnisse der in den letzten Jahren in systematischer Weise und unter fachkundiger Leitung veranstalteten Ausgrabungen auf Heidelberger Boden sind: prähistorische, frühgermanische (alamannische) und römische Gegenstände, meist aus Gräbern, in größerer Anzahl, erweisen die Heidelberger Gegend als Sitz uralter Ansiedlung seit der jüngeren Steinzeit. Der schon früher gemachte Hauptfund aus römischer Zeit, das berühmte „Neuenheimer Mithräum“ ist allerdings bloß in einem guten Abguß zu sehen; das Original ist bekanntlich damals nach Karlsruhe übertragen worden. — Im „Lapidarium“ reihen sich an die römischen Grabmäler eine Anzahl mittelalterlicher an.

Einen breiten Raum nehmen natürlich die pfälzischen Altertümer ein, Urkunden, kurfürstliche und andere Porträts, älteste Ausgaben des Heidelberger Katechismus, auf die Geschichte des Heidelberger Schlosses bezügliche Dinge, Veduten und dergl. Unter den alten Heidelberger Ansichten mag eine solche des Gerrit Berck-Heyde erwähnt werden. Auch ein Porträt des berühmten Perkeo von der Hand des kurfürstlichen Hofmalers Adriaen v. d. Werff soll nicht vergessen werden. Eine von dem „Maler Müller“ in Öl gemalte Darstellung des Neckartales dürfte vor allem die Literarhistoriker interessieren. In das bürgerliche und studentische Leben der Stadt im XVIII. und XIX. Jahrhundert führen uns zahlreiche „Heidelbergensia“. Den größten Reiz unter ihnen übt entschieden ein wohl einzig dastehendes kleines Kupferstichkabinet aus, das aus einem anderen alten Hause vollständig mit seinen hölzernen, mit Schnitzornamenten versehenen Wandverkleidungen und den in die letzteren als Schaustücke eingelassenen vielen Stichen (meist von Wille und seiner Schule) in die Sammlung als Ganzes übertragen worden ist: ein köstliches „Museum“ im Stile Louis XVI. eines Heidelberger Kunstliebhabers aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, wie ich es derart noch nirgendswo anders gesehen zu haben glaube, wie es aber in jener klassischen Zeit des Kupferstichsammelns geradezu typisch gewesen sein muß.

Das Hauptinteresse aber nehmen wohl drei Abteilungen in Anspruch. Die eine ist die köstliche Sammlung Frankenthaler Porzellans, um die manches größere Museum neidisch sein könnte. Die andere ist die numismatische Abteilung, welche, vorzüglich aufgestellt, unter vielem anderen eine wertvolle Reihe köstlicher Stücke der Renaissance und späterer Zeit zur Geltung kommen läßt. Inbezug auf ihr Spezialgebiet, die pfälzisch-wittelsbachichen Münzen und Medaillen dürfte sie wohl bloß in der Münchener

Digitized by Google

Sammlung eine Konkurrentin haben. Die dritte dieser Abteilungen umfaßt eine Gemäldekollektion von ca. 150 Nummern, meist niederländischer Stücke. Sie ist der Stadt Heidelberg erst im vorigen Jahre durch eine Stiftung zugefallen, war der mit Sammeleifer zusammengebrachte Besitz eines in Heidelberg geborenen und in Rußland verstorbenen Großindustriellen und Kunstliebhabers, Ernst Carl Louis Posselt gewesen und der Forschung bislang wohl völlig unzugänglich und unbekannt geblieben. Auf diese sei an dieser Stelle besonders nachdrücklich aufmerksam gemacht. Es sind keine erstklassigen Stücke, die sich darunter finden, aber es ist im allgemeinen recht guter Durchschnitt; vor allem Landschaften und Genrestücke des holländischen und vlämischen XVII. Jahrhunderts, für die Forschung deshalb interessant und anziehend, weil sich eine ganze Anzahl von Bildern darunter befindet, welche auf irgend eine Weise merkwürdig sind, mit echten Signaturen seltener Namen versehen, oder aber inbezug auf ihre Zuschreibung an bestimmte Meister noch rätselhaft.

Da ist z. B. eine Anzahl von für die Haarlemer Landschaftsschule und Ruisdaels Umgebung nicht unwichtigen Bilder; darunter signierte von Cornelis Decker, Roelof Jansz van Vries, Claes Molenaer; andere, nicht bezeichnete, die vielleicht mit Recht Pieter Molyn und Jan van der Meer zugeschrieben werden; sowie ein anderes, besonders hübsches, das in diesen Kreis zu zählen ist, Decker und Vries näher stehend wie Hobbema, dessen gefälschte Signatur es trägt. Unter van Goyens Namen gehen, außer einem Schulbild, vier Stücke, davon drei gewiß mit Recht, zwei mit Signaturen und den Daten 1637 und 1655. Zwei reizende kleine Rundbildchen, eine reichstaffierte Dorfstraße und eine Landschaft mit Wasserfall, sind echte, signierte und 1627 datierte Esaias van de Velde. Der Amsterdamer Schule wohl näherstehend sind 2 etwas blasse aber doch ganz feine Winterlandschaften mit Schlittschuhläutern, welche beide mit einem Monogramm A. V. S. versehen sind, die eine außerdem mit der Jahreszahl 1632. Von einem ganz andern Monogrammisten P. v. S., der an die Antwerpener Steenwijck und Neefs erinnert, rührt ein kleines, ganz originelles Kircheninnere her mit dem heiligen Hieronymus darin, 1629 datiert und sich in der Ausführung und mit einem grauen Ton von besonderer Nüance von den Bildern jener Meister unterscheidend. Von den Marinemalern ist Abraham Storck mit zwei Stücken vertreten. Unter den Stilleben ragt ein „Frühstückstisch" sehr hervor, dem Willem Kalff zugeschrieben, von köstlichem Kolorit. Andere tragen Jan D. de Heems Signatur. Eines mit Spargel und Artischoken, wohl etwas späteres, trägt den mir sonst unbekannten Namen A. Coorte. Der alte Pieter Potter hat zwei originelle Stilleben-Interieurs signiert, ein Kücheninneres und ein Stück einer Gelehrtenstube. Codde sehr nahestehend, vielleicht von ihm selbst, sind eine „vornehme Gesellschaft" und das ganz kleine Bildnis eines aufrecht stehenden vornehmen Herrn. Als die kunsthistorische „pièce de résistance" mag ein malerisch und koloristisch sehr bedeutendes Bild gelten, das vom Job Berck-Heyde signiert ist, aus dessen früherer Zeit stammt und mit seiner bekannten Darstellung von Frans Hals' Atelier im Haarlemer Museum zu vergleichen wäre. Es stellt auch eine Malerwerkstätte dar, ein in der Tiefe sehr dunkles gotisches Gewölbe, in dessen von links hereinströmendes Fensterlicht ein junger Maler seine Staffelei gestellt hat neben einem Tisch, auf dem ein paar wundervoll leuchtende gelbe uud eidechsenfarbenschillernde Stoffe in fascinierender und höchst delikater Art herausschimmern aus dem tiefen warmen Goldbraun, in dem das ganze Bild sonst gehalten ist. Es ist ein für jene Zeit wichtiges, ja bedeutendes Bild, wo Frans Hals Schüler um sich sammelte und zugleich Rembrandt's Einfluß sich bemerkbar macht. Außer der niederländischen sind andere Schulen nur ganz spärlich vertreten. Ich nenne zwei interessante charakteristische Stücke des bizarren Alessandro Magnasco; eine in den Farben und in der Pinselführung sehr geistvolle Szene aus der Legende eines Heiligen, die dem Guiseppe Maria Crespi zugeschrieben wird; je ein Bild aus den Werkstätten des Antonio Canaletto und des Francesco Guardi, sowie allenfalls noch eine bezeichnete und 1776 datierte große aber etwas langweilige italienische Landschaft mit Architekturen und Fischern von Joseph Vernet.

Von kunsthistorisch interessanten Dingen außerhalb dieser Posseltschen Kollektion aus dem früheren Besitz der städtischen Sammlung mag etwa noch erinnert werden an die Cranach-Porträts Luthers und seines Kurfürsten, an ein leider ziemlich übermaltes Bildnis, das entweder Friedrich I. oder Philipp IV. von der Pfalz darstellt, das von Valentiner einmal in einem Aufsatz über eine Zeichnung des Hausbuch-Meisters im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen in den Kreis dieses letzteren gerückt worden ist; und etwa noch aus dem Kreise der Plastiken auf einen Schnitzaltar aus Riemenschneiders Nachfolge hingewiesen werden. — Schließlich sei noch berichtet von einem sehr köstlichen Geschenk, das der städti-

Digitized by Google

schen Sammlung erst vor wenigen Wochen von privater Seite, den Nachkommen des betreffenden Künstlers, geworden ist: ein wirklicher kleiner Schatz für jenen Teil der Kunstgeschichte, den uns eigentlich erst die Jahrhundert-Ausstellung recht durchleuchtet hat. Es ist ein umfangreiches Album mit zahllosen Skizzen und Studien in Bleistift und Farbe, das dem in Heidelberg geborenen, leider zu früh, 1818, in Rom verstorbenen Karl Fohr gehört hat, und das uns in höchst lebendiger Weise einführt in den Kreis deutscher Künstler in Rom, welchem jener angehört hat. Es enthält nicht bloß eigene Arbeiten dieses Malers, sondern auch eine Menge von anderen Händen, zum Teil bedeutende und kunstgeschichtlich wichtige, wie z. B. ein paar Skizzen und Entwürfe von Peter Cornelius, sehr eigenartige Studien nach der Natur in Aquarell und Kohle von Rottmann, und manches nicht unbedeutende von Fohrs Freunden A. Lucas und C. Sandhas. Das interessanteste darin sind aber vielleicht zahlreiche und köstliche Porträtzeichnungen: eine ganze Galerie von Bildnissen jenes Kreises, wie sie nirgendswo sonst gesucht und zusammengefunden werden kann. Da sehen wir, und zwar zumeist sehr fein in der Charakteristik, u. a. Cornelius, die beiden Schadow, Overbeck, Veit, Ramboux, Hoch, Rohden, auch einige Nichtkünstler wie Gervinus und Rückert. Das Ganze wäre entschieden wert, als wichtiges Dokument des künstlerischen Lebens jener Tage vollständig publiziert zu werden, — ein Wunsch, den zu erfüllen, der Schreiber dieser Zeilen sich bemühen will.

Alfred Peltzer.

8

KÖLN

Das Erbe Aldenhovens, der Direktorposten am Museum Wallraf-Richartz, ist endlich vergeben worden. Dr. A. Hagelstange, bisher in Magdeburg, ist zum ersten Direktor ernannt worden und soll den Gemälden und dem Kupferstichkabinett vorstehen; Dr. Poppelreuter, der wohlverdiente langjährige Assistent Aldenhovens, wird als zweiter Direktor die Plastik und die römischen Altertümer verwalten. So haben es die Stadtväter in der Sitzung vom 16. Juli beschlossen.

Wer die Kölner Verhältnisse kennt, den kann die endgültige Lösung der brennenden Museumsfrage nicht überraschen, und leider muß es gesagt werden: Diesmal hat die Politik entschieden. Herr Dr. Hagelstange, der seine Laufbahn am Germanischen Museum begonnen hat, verdankt seine Berufung der Kölner Zentrumspartei. Inwieweit der neue Direktor die wissenschaftliche Befähigung mitbringt, einem großen, bedeutenden Museum vorzustehen, wie weit er im besonderen berufen ist, eine so ausgesprochen lokalhistorische Sammlung zu leiten, wie sie das Kölner Museum mit seiner rheinischen Malerschule darstellt, ist eine Frage, die heute nicht entschieden werden kann. Eine traurige Tatsache bleibt es, zu sehen, wie vor allem die Konfession diesmal den Ausschlag gegeben hat. Denn soviel wissen wir bestimmt, wenn es sich allein darum gehandelt hätte, einen wissenschaftlich hervorragend befähigten Museumsleiter für Köln ausfindig zu machen, wäre die Wahl anders ausgefallen.

So ist also die neue Wahl im eigentlichen Sinne eine Reaktion auf die Ära des „freisinnigen" Aldenhoven, der s. Z. die Berufung nur einem höheren Machtwort verdankt hat und dem die Katholiken Kölns nie wohlgesinnt waren. Das ist vielleicht auch eine Erklärung, warum Aldenhoven so wenig für sein Museum hat tun können.

Wie jetzt die Verhältnisse in Köln liegen, sehen wir freilich keine Besserung für die Zukunft. Schon die Zweiteilung des Direktorpostens bedeutet mehr eine Gefahr für die Entwicklung der Sammlung denn einen Vorteil. Wohlmeinende Kunstfreunde und die besten der Gelehrten hatten noch bis zur letzten Stunde gehofft, Dr. Poppelreuter, dessen wissenschaftliche Verdienste anerkannt werden dürfen, zum alleinigen Direktor des Wallraf-Richartz-Museums berufen zu sehen. Auf ihn hatte sich die liberale Partei geeinigt. In Dr. Poppelreuter hätte das Museum wenigstens einen Leiter bekommen, der mit den schwierigen lokalen Verhältnissen von Grund aus vertraut ist, der — einmal an die Spitze der Sammlung gestellt — eine segensreiche Initiative entfaltet haben würde. Es mag darum immerhin ein Trost sein, daß er wenigstens zweiter Direktor wurde.

In der Entwicklung seines städtischen Museums ist Köln seit langem hinter anderen Städten zurückgeblieben. Das weiß jeder Einsichtige. Eine Persönlichkeit hätte da allein Wandlung schaffen können, wie es Otto von Falke auf anderem Gebiete schlagend bewiesen hat. Während das Wallraf-Richartz-Museum seinen Winterschlaf schlief, gelang es diesem hervorragenden Museumsleiter und Gelehrten, eine wirklich neuzeitliche Schöpfung auf die Beine zu stellen und den Kölnern eine Sammlung zusammenzubringen, die heute nach Qualität und Technik zu den ersten in Deutschland zählt. Es gab einen Moment nach dem Tode Aldenhovens, wo man hoffte, Otto v. Falke

Digitized by Google

würde zugleich auch die Oberleitung des Wallraf-Richartz-Museums bekommen. — Die Hoffnung hat sich nicht nur nicht erfüllt, im Gegenteil, Otto v. Falke ist nach Berlin gegangen.

Nachdem nun auch für das Wallraf-Richartz-Museum die Entscheidung gefallen ist, haben wir mehr denn je Grund, Köln um seine kurzsichtige Engherzigkeit zu bemitleiden. Für die Wissenschaft aber verdient dieser „Fall" besonders festgenagelt zu werden. Kunsthistoriker haben am Rhein eine Zukunft, wenn sie sich nur der Gunst einer bestimmten Partei erfreuen. Mag dieser Standpunkt bei der Berufung von Theologen wohl erklärlich sein, für unsere Wissenschaft bedeutet er eines der traurigsten Zeitsymptome. Um Falsifikate von echten Werken zu unterscheiden, um die Bedürfnisse nach lebendiger Geisteskultur zu begreifen, braucht man, unabhängig von der persönlichen Weltanschauung, allein Spezialkenntnisse und ein starkes, großes und freies Gefühl für Schönheit und Kunst.

8

MÜNCHEN

Die Antiquitäten auf der Ausstellung München 1908.

Die Ausstellung München 1908, die nicht nur alles zeigen will, was München heute schafft, sondern auch über den Stand des Münchener Handels belehren, mußte auch eine Darstellung des Münchener Antiquitätenhandels bieten. Dies geschieht in vier Sälen, dem Ausstellungssaale eines Antiquitätenhändlers, dem Sammlungsraume eines Privaten, einem Bücher- und Kunstkabinett und einem Louis-XVI-Raum mit Vitrinengegenständen.

Vertreten sind 18 Firmen, darunter die ersten Münchens und jene Namen, die mit der Geschichte des Münchener Antiquitätenhandels verbunden sind. Als vor 70 Jahren A. S. Drey in der Salvatorstraße das erste eigentliche Antiquitätengeschäft größeren Stils in München begründete, konnte niemand eine so rasche und mächtige Entwicklung dieses Handelsgebietes voraussehen. Anfang der sechziger Jahre gründete Heinrich Hirsch, der Onkel des Numismatikers Dr. Jakob Hirsch, die erste Münzhandlung, fast gleichzeitig wurde durch den Vater der Brüder Ludwig und Jacques Rosenthal die erste namhafte Buchantiquariatshandlung eröffnet. Anfang der siebenziger Jahre zweigte sich die Firma J. Drey jun. von dem Stammhause ab, und seit 1880 begann Julius Böhler aus kleinen Anfängen sein Geschäft zu der heutigen Weltfirma zu entwickeln. Seitdem ist noch manches Haus begründet worden und manches ältere zu wachsendem Ansehen gelangt. Heute ist München der größte und beste Antiquitätenmarkt Deutschlands und — dank der Tätigkeit Hugo Helbings — auch die erste Auktionsstadt des Reiches.

Der Obmann der diesjährigen Kollektivausstellung, Siegfried Drey, hat es mit Takt und Umsicht verstanden, die besten Kräfte zu vereinen, und die 18 Aussteller haben mehrmonatliche Unverkäuflichkeit ihrer Objekte, die Schmälerung ihres Lagers in der Stadt und schließlich eine scharfe Kritik nicht gescheut, um die Ausstellung zu ermöglichen. Kritik aber braucht die Ausstellung tatsächlich nicht zu scheuen, denn getreu dem Grundsatze der ganzen Münchener Ausstellung, daß „alles von der echt modernen Gesinnung der Sachlichkeit, Ehrlichkeit und Zuverlässigkeit zeugen" solle, eine Gesinnung, die sich bis auf die Aufschriften an den Objekten zu erstrecken hat, ist diese Antiquitätenausstellung von einer erfreulichen Reinheit des Gesamteindruckes wie aller Einzelheiten. Die architektonische Leitung hatte Karl Sattler, die künstlerische Professor Benno Becker inne. Nirgends Unruhe und Überfüllung, wenige — etwa 400 — Objekte, aber von durchweg erheblicher Qualität. Dem Obmanne stand eine aus Künstlern, Kunstgelehrten und Kunstfreunden gebildete Jury zur Seite, die ihres Amtes, unterstützt vom guten Willen aller Aussteller, gewissenhaft waltete.

Ersten Ranges sind die von A. S. Drey ausgestellten Bronzen und Silbergeräte. Für eine feine, frühe Holzstatue wollen wir hier nicht noch eigens Propaganda machen, da sie schon längst in bayerischen Museumsbesitz übergegangen sein sollte. Gleichfalls Vorzügliches gibt Julius Böhler auf denselben Gebieten, dazu eine schöne Madonna von Riemenschneider und gute Gemälde, unter denen Bildnisse von Bordone und Marco Basaiti besonders auffallen. Ausgezeichnet sind die von Siegfried Lämmle ausgestellten Holzskulpturen; ein St. Michael der Frau Wilhelm Böhler dürfte trotz mancher rheinischen Züge doch wohl süddeutsche Arbeit sein. Weisenbecks bemalter fränkischer Altarflügel von 1475 zeigt einen edel empfundenen Christus am Kreuz; zum Schmuck der Wände und zur Ermöglichung einer zwanglosen Aufstellung tragen die Wandteppiche und Möbel von Bernheimer und Steinharter wesentlich bei. Ein unteritalisches reich geschnitztes Chorgestühl, von dessen 23 Sitzen A. S. Drey 7 ausgestellt hat, scheint bis auf unwesentliche Ergänzungen original zu sein, der Nautilusbecher des Nürnberger Meisters Thomas Stör, den J. Drey jun.

Digitized by Google

ausstellt, gehört zum besten, was derart überhaupt im Handel ist. Einige wenig bedeutende Antiken hat Dr. Jakob Hirsch geliefert, dazu — ebenso wie Dr. Eugen Merzbacher — eine Anzahl gewählter Münzen und Medaillen. Das Buchantiquariat ist durch Handschriften und Miniaturen, frühe Drucke, Kunstblätter und Einbände vertreten, die von den Firmen Lud. und Jacques Rosenthal, Halle und Heß überlassen wurden.

Daß trotz aller Vorsicht und Kritik sich doch auch einzelne nicht ganz einwandfreie Gegenstände mit eingeschlichen haben, ist bei der geringen für Ausstellungen dieser Art zur Verfügung stehenden Zeit kaum zu verübeln und soll die Freude am gelungenen Ganzen nicht schmälern. So dürfte ein als burgundisch XV. Jahrhundert bezeichneter Wandteppich wohl eher Pariser Arbeit im Stil des XV. Jahrhunderts sein, während man einem großen figurenreichen Wandteppich des ersten Saales nicht auf die Füße schauen darf. Ein merkwürdig donatellesker Johanneskopf wird wohl Bastianinis Meisterhand entstammen, während anderwärts ein dürftig Silberschifflein Rosenauscher Provenienz unter dem stolzen Namen Cornelius Linck segelt. Auch die von kleineren Firmen ausgestellten Porzellane hätten strengerer Sichtung bedurft.

Für alle Einzelheiten müssen wir auf den durch 64 Abbildungen illustrierten Katalog verweisen, der Bruckmanns Opferwilligkeit verdankt wird, und der unter der Redaktion von Fachmännern noch manchen Optimismus milde retuschiert, der hie und da aus den Beschriftungen der Objekte spricht.

8

BUDAPEST

Museum der Bildenden Künste.[1]) Die erste Hälfte des Jahres 1908 brachte der Galerie alter Meister große Bereicherung. Man urteilt, meines Erachtens, nicht zu kühn, wenn man konstatiert, daß in der Förderung der Sache der Kunst in Ungarn ein günstiger Umschwung eingetreten ist. Der Staat war, bis in die jüngste Zeit hinein, beinahe die einzige Pflegerin der bildenden Künste und infolgedessen fehlte es leider nicht an Fällen, wo der natürliche Gang der Dinge nicht respektiert und die Parole von oben her ausgegeben wurde. Die Aufmerksamkeit der leitenden Kreise wendete sich hauptsächlich der modernen Kunst zu. Das Resultat ihrer Aktion war manchmal von fraglichem Wert. Es entstand eine übermäßige Produktion und der unvorbereitet eingesetzte forcierte Kultus nationaler Momente brachte oft ungenießbare Früchte.

Alte Bilder wurden, bis auf die Auktion der Sammlung Somzée (1904), kaum gekauft. Das Verlangen nach dem Studium der Meister der Vergangenheit war weder in Künstlerkreisen, noch beim Publikum lebhaft.

Die Bestrebung nach einer Änderung der Lage ging vom Museum der Bildenden Künste selbst aus und die Opferwilligkeit einiger edler Liebhaber ließ dann auch nicht auf sich warten. Die Reihe der seit anderthalb Jahren rasch aufeinander folgenden Geschenke begann mit den drei Bildern: Gräfin Manfred beschenkt die Familie des heimkehrenden Kriegers von Thomas Stotthard, Allegorie — nach Furini — von einem Unbekannten (William Etty (?), ausgestellt unter dem Namen George Romney), Schiffbruch von John Wilson (?), welche Herr Friedrich Glück der Galerie verehrt hat. Herr Marcell Nemes bereicherte dann die Sammlung, teils noch im vorigen Jahre, aber zumeist in den letzten Monaten, mit einer ganzen Gruppe interessanter Kunstwerke. Seiner Großmütigkeit verdanken wir die Gemälde: Männliches Bildnis von Fra Vittore Ghislandi, Tobias und der Engel von einem unbekannten Niederländer aus dem XVII. Jahrhundert, das Bildnis eines Mannes von einem unbekannten Meister der Schule von Toledo und vier Stilleben — Früchte und Tiere — von Jakob Bogdany, einem, seiner Geburt nach, ungarischen, im Stile Hondecoeters arbeitenden Künstler. († 1724. Seine Biographie von Gabriel v. Térey in Vorbereitung.) Graf Johann Nep. Zichy schenkte dem Museum eine Madonna mit Heiligen von Lorenzo di Bicci (?) und Baron Richard Hammerstein das Bildnis eines Jünglings von einem Nachfolger Bellinis. Herr Josef v. Matsvánszky stiftete der alten Galerie aus seiner reichen Sammlung 15 interessante Gemälde, darunter: Alexander de Keirincx — Waldige Landschaft, Johann van Boeckhorst — Christus als Gärtner, Gillis Hondecoeter — Tierstück, John (old) Crome — Mühle, Matthäus Gundelach — Fortuna, Isaak van Ostade — Bauernstube, Cornelis Bega — Trinkende Frau, Johannes Lingelbach — Hafen, Pieter Meulenaer — Schlacht, Quirin Brekelenkam — Eremit, Anthonis Waterlo — Waldlandschaft, Carel du Jardin — Auf der Straße.

Das Unterrichtsministerium tat unterdessen auch das seinige und stellte, dem guten Rate nachkommend, der Direktion größere Summen zur Verfügung. Auf diese Weise wurden ermöglicht, seit dem Erscheinen des neuesten Katalogs von 1906, die Erwerbung folgender

[1]) Vergl. hierzu den Spezialartikel über die spanischen Bilder des Museums in Heft 6.

Werke: Landschaft von Hobbema aus der Sammlung Königswarter, das Bildnis der Barbara Murchison von S. Henry Reaburn (von P. u. D. Colnaghi) und des Ch. Hotchkiss von Thomas Gainsborough (von A. Shirley), die Stilleben von Abraham van Beijeren (gekauft von M. Nemes), Daniel Seghers (von J. Goudsticker), Jan Davidsz de Heem, Abraham Mignon, Jan van de Velde (erworben auf der Auktion Sedelmeyer), J. Bogdany (3 Stücke von L. D. Strelitskie und eins von Rev. Marsden), Tobias Stranower (eins von Strelitskie und eins von Goudsticker) und eine Bauernunterhaltung von Jan Lys (gekauft von Miethke).

Das größte Resultat der schönen Aktion, bei der Abteilungsdirektor Gabriel v. Térey sich besondere Verdienste erwarb, war die Ergänzung der spanischen Kollektion des Museums durch die drei Stücke: Pedro Sanchez — Grablegung, Domenico Theotocopuli el Greco — Der englische Gruß und Francisco de Goya — Das Bildnis der Doña Céan Bermudez, denen, noch im Jahre 1906, das Bildnis des Marques de Caballero von Goya (1807, aus spanischem Privatbesitz) voranging.

Die Grablegung von Sanchez (gekauft von Alban Head), ein ziemlich verstümmeltes, auf neues Holz aufgetragenes Tafelbild, repräsentiert sehr gut den Anfangszustand der unter starkem niederländischen Einfluß stehenden spanischen Malerei. Komposition und Typen sind direkt von nordischen Vorbildern genommen. Die Zeichnung oberflächlich hart, der modellierende Ton dick braun.

Grecos Annunciation ist eine umgearbeitete Wiederholung des Bildes in der Kirche San Nicolás zu Toledo und stammt aus dem Besitze des Malers Ignacio Zuloaga. Sie ist kühn und frei komponiert, mit frappanter Unmittelbarkeit gemalt und in lichten Tönen gehalten. Die kühle und doch tiefe Modellierung bringt die Feinheiten der zarten, in gelbe, graublaue und violette Umgebung gestellten Körper vorzüglich zur Geltung.

Goyas Bermudez wurde von Miethke gekauft und ist aus den durch ihn und Cassierer in Wien und Berlin veranstalteten Ausstellungen auch weiteren Kreisen bekannt. Sie zieht den Beschauer mit unüberwindlicher Gewalt an. Die grün und weiß gekleidete, seidenschimmernde Figur der Dargestellten steigt aus dem entsprechenden neutralen Hintergrund wie aus einer mystischen Umgebung empor und das mit leichtem Pinsel modellierte rosige Gesicht dominiert entschieden das ganze Werk. Die glühenden dunklen Augen und der fein bewegte Mund üben eine durchdringende unvergeßliche Wirkung aus. Das wunderbare Bildnis ist das vierte Werk, das nun das Museum der bildenden Künste von seinem Schöpfer besitzt. Es wurde um 1790 gemalt und atmet noch ganz den Geist des Roccoco.

Dr. Zoltán v. Takács.

FLORENZ

Die von dem jetzigen Generaldirektor der italienischen Kunstverwaltung Corrado Ricci, dem Italien so viel auf dem Gebiete der Organisation seiner gewaltigen Denkmalspflege verdankt, vor einigen Jahren wieder aufgenommene Tradition, die Loggia dei Lanzi am Festtage von San Giovanni, dem Stadtheiligen von Florenz, mit Gobelins zu schmücken, ist auch in diesem Jahre beibehalten worden. Es kam eine komplette Serie von sieben Teppichen mit Darstellungen aus dem Leben der Königin Esther zur Ausstellung. Die Kartons zu diesen Gobelins sind von De Troy in den Jahren 1737—1740 gemalt worden, zum Teil also in Rom, da De Troy seit 1738 Direktor der französischen Akademie in Rom war, und werden im Louvre aufbewahrt. Ausgeführt wurden sie in der französischen Gobelin-Manufaktur von Audran in den Jahren 1738—1745; die Serie existiert in mehreren Exemplaren.

Die malerische und viel gemalte Wirkung des Ponte Vecchio ist im Laufe der letzten Jahrzehnte durch eine Reihe von Umbauten der auf ihm liegenden Goldschmiedeläden und -werkstätten, welche ihre Bequemlichkeit und ihr gutes Licht nicht einer ästhetischen Wirkung opfern wollten, einigermassen beeinträchtigt worden. Man mußte sich sagen, daß noch ein paar solcher modernen glatten Umbauten den Charakter des Ponte Vecchio endgültig verderben würden. Eben sind nun wiederum solche Umbauarbeiten in Angriff genommen und haben diesmal die Wirkung gehabt, daß in der Öffentlichkeit dagegen protestiert wird. Hoffentlich wird dieser Protest, dem wir uns von Herzen anschließen, Erfolg haben.

Die Stelle eines Direktors des Florentiner Staats-Archivs, welche durch den Tod des hochverdienten Alessandro Gherardi im Frühjahr vakant geworden war, ist durch die Ernennung des Prof. Demetrio Marzi wieder besetzt worden.

Am 1. August beginnen in Florenz Universitäts-Sommerkurse für italienische Sprache und Literatur, Dante-Literatur, Geschichte von

Digitized by Google

Florenz und Kunstgeschichte. Als Ergänzung der Vorlesungen sollen Exkursionen stattfinden.

Es wird geplant im Jahre 1911 in Florenz eine Porträt-Ausstellung zu veranstalten, in welcher namentlich der Privatbesitz und der Besitz kleiner und entlegener Kommunen von ganz Italien herangezogen werden soll. Zeitlich soll sie vom Ende des XVI. Jahrhunderts bis zum Jahre 1861 sich erstrecken und somit die Porträtiesten der wenig beachteten Jahrhunderte der italienischen Kunstübung bekannter machen.

Im Februar dieses Jahres ist von der italienischen Deputiertenkammer das Gesetz angenommen, durch welches die Verwaltung des italienischen nicht staatlichen Kunstbesitzes geregelt wird. Es hat zum Zweck, die Ausfuhr von bedeutenden Kunstwerken möglichst ganz zu verhindern, indem dem Staat ein Vorkaufsrecht und sehr günstige Zahlungsbedingungen eingeräumt werden. Das Gesetz ist nun bisher vom Senat noch nicht diskutiert und angenommen worden und wird in dieser Session auch nicht mehr diskutiert werden. Infolgedessen hat das Gesetz vom 12. Juni 1902, welches die Materie sehr lückenhaft regelt, wieder für ein Jahr verlängert werden müssen, und damit ist auch die Möglichkeit des heimlichen Kunstexportes, dem mit dem bestehenden Gesetz juristisch nicht beizukommen war, ebenfalls um ein Jahr verlängert. Von Florenz aus regt sich nun eine sehr scharfe Agitation gegen die Saumseligkeit des Senats und man deutet an, daß die Interessen einiger der großen Herren, welche ihren Kunstbesitz unter freier Verkaufsmöglichkeit belassen wollen, die Hinziehungspolitik des Senats bestimmt habe. Der Deputierte von Florenz, Giovanni Rosadi, der in den Kunstangelegenheiten im Parlament durch große Energie hervorragt, ist namentlich in dieser Agitation gegen den Senat mit einer äußerst scharfen Sprache hervorgetreten. Ihm hat sich die Associazione per la difesa di Firenze antica, welcher eine Reihe der hervorragendsten Männer von Florenz angehört, ebenfalls angeschlossen.

Dem gewaltigen Plane einer Vereinigung der Florentiner Museen im Gebäude der Uffizien, über welchen in Nr. 5, S. 452 dieser Zeitschrift berichtet worden ist und welcher bei seiner Mitteilung an die Öffentlichkeit durch die Autorität und Macht der ihn vertretenden Männer gesichert zu sein schien, haben sich jetzt Schwierigkeiten entgegengestellt, die voraussichtlich sein Scheitern bewirken werden. Diese Schwierigkeiten liegen in der für das Florentiner Staats-Archiv notwendigen Ausdehnung der Räume. Die 450000 Bände und 140000 einzeln aufbewahrten Pergamenthandschriften nehmen in 230 Zimmern im ganzen etwa 20000 Quadratmeter Büchergestellfront ein. In dem gegenwärtig vom Museo Archeologico benutzten Gebäude der Crocetta ist nun soviel Platz selbst dann nicht aufzutreiben, wenn das dazu gehörige freie Areal vollständig bebaut werden würde. So dürfte denn alles beim Alten bleiben.

Denjenigen, welche die alten Zustände in der Florentiner Biblioteca Nazionale mit der von ihrem jetzigen Direktor Morpurgo geschaffenen glänzenden Organisation des Dienstes vergleichen konnten, werden mit Bedauern vernehmen, daß dieser seinen Posten aufgibt. Die eiserne Disziplin, welche er dem Personal auferlegte und deren Wirkung jeder Benutzer wohltätig spürte, hatte ihm schon vor einiger Zeit Schwierigkeiten aufgeladen und seine Rücktrittsabsicht wurde damals nur durch das einmütige Eintreten der ganzen geistigen Welt von Florenz für ihn wieder abgewendet. Jetzt soll sein baldiges Ausscheiden in Kürze erfolgen.

Die sieben Säle des Palazzo Vecchio in Florenz, welche als Ganzes das Quartiere degli Elementi heißen und welche von Jacopo Salviati, Giovanni da Udine nnd Giorgio Vasari dekoriert sind, sollen von den sie innehabenden Finanzbureaus geräumt und öffentlich zugänglich gemacht werden. Der Bestand an modernen Gemälden, welche die Kommune besitzt, soll darin untergebracht werden. A. G.

ROM

In einer der letzten Sitzungen der italienischen Kammer wurde zum sechsten Male das Gesetz vom 27. Juni 1903 über den Export von Altertümern wieder für die Dauer eines Jahres verlängert. Dieses Provisorium wurde nötig, weil das neue von der Kammer vor etwa einem halben Jahre beschlossene sehr radikale protektionistische Gesetz bis jetzt vom Senate nicht beraten wurde und auch höchstwahrscheinlich keine Aussicht hat, angenommen zu werden. Es war vorauszusehen, daß der konservative Senat einen so grundstürzenden, fast alle Privatrechte so ziemlich aufhebenden Gesetzentwurf nicht annehmen werde. —

Die Gemeinde Rom hat für die kapitolinischen Sammlungen eine eben gefundene wichtige antike lateinische Bronzeinschrift um den Preis von 1200 l. erworben. Sie enthält die Aufzählung der Belohnungen, welche Cnaeus Pom-

Digitized by Google

peius Strabo als siegreicher Führer des römischen Heeres im Picenerlande (90 v. Chr.) im Lager bei Ascoli einem Teile seiner Truppen zukommen ließ. Viele Namen der römischen Hilfstruppen sind in der Inschrift erwähnt, insbesondere sind die militärischen Auszeichnungen für eine Eskadron von dreißig aus Spanien rekrutierten Reitern, wahrscheinlich Afrikanern, aufgeführt. Ebenso einige Paragraphe der berühmten lex Julia, welche den treugebliebenen Bewohnern der insurgierten Landteile das römische Bürgerrecht konzedierte. Das wichtige Dokument wird von Professor G. Gatti im nächsten Hefte des Bollettino comunale mit ausführlichem Kommentar publiziert werden.

Ludwig Pollak.

8

PARIS

Das Louvre hat eine außerordentlich wichtige Erwerbung gemacht in einem Porträt einer älteren Frau von Hans Memling, das zum Preise von 200000 Franken bei dem Kunsthändler Kleinberger gekauft wurde. Dieses Porträt war auf der Ausstellung der vlämischen Primitiven zu Brügge 1902 ausgestellt (No. 71. Abbildung bei Henri Hymans, l'Expos. d. prim. flam. p. 57). Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt ein männliches Porträt, das allgemein für das Gegenstück des vom Louvre erworbenen gilt. Es ist dieses Stück eine wertvolle Ergänzung der sechs schon im Louvre befindlichen Werke Memlings, unter denen sich bisher kein Porträt befand. — Unaufhörlich arbeitet man daran, die Schätze dieses fast unübersehbaren Museums durch Neuordnungen besser zur Schau zu stellen. Nachdem vor kurzem die griechischen Skulpturen neuaufgestellt wurden, sind nunmehr die punischen, jüdischen und palmyrenischen Altertümer, die bisher zum Teil überhaupt nicht zugänglich waren, in den hinter den assyrischen Sälen liegenden Räumen zur Aufstellung gebracht worden.

Einen reichen Zuwachs haben die Sammlungen der Stadt Paris erfahren, die im Petit Palais untergebracht sind. Wie bei so vielen offiziellen Sammlungen moderner Bilder werden aus den Fonds des Museums nur wenige auf die Dauer wertvolle Stücke erworben, die Schenkungen intelligenter Amateure müssen das wieder gut machen, was die über den schönen Künsten waltende vierte Kommission des Pariser Stadtrates angerichtet hat. So hat dieser Tage ein großer, ungenannt bleiben wollender Kunstliebhaber der Stadt Paris eine Anzahl wertvoller Bilder und Skulpturen geschenkt: eine Mondstimmung in Dordrecht von Jongkind, ein Seinebild von Lépine, „Holzsäger" von Sisley, „schottische Schiffer" von Raffaëlli und „die Schwäne" von Gaston Latouche. Dazu zehn Tierbronzen von Barye.

Das Kupferstichkabinett in der Bibliothèque Nationale erhielt das gesamte lithographische Werk Whistlers von dessen Testamentsvollstreckerin überwiesen, das Musée des Arts Décoratifs, von dessen interessanter Theaterausstellung wir berichteten, hat als Geschenk von dem General de Beylié einen Teil der in der Kaala der Beni-Hammed (Algerien, Provinz Constantine) im Frühjahre 1908 ausgegrabenen Fragmente von Marmor, Stuck und Keramik erhalten, die interessante Aufschlüsse über die älteste arabische Zivilisation in Nordafrika geben. Der weitaus größere Teil der Funde ist im Museum von Algier verblieben.

Vielleicht wird Paris ein neues wertvolles Museum erhalten, wenn sich eine von der Brüsseler „Art Moderne" veröffentlichte Nachricht bestätigen sollte. An der Ecke der Avenue du Bois und der Avenue Malakoff liegen sich zwei melancholische Paläste gegenüber: das verträumte Hotel des zu Beginn dieses Jahres verstorbenen Sammlers Camille Groult und die üppige Kopie des großen Trianon, das von dem durch seine Scheidung allzu bekannt gewordenen Ehepaare Boni de Castellane und Clara Gould gebaut und bewohnt worden war. Es verlautet jetzt, daß die Witwe des großen Sammlers wegen der Erwerbung dieses „großen Trianon" in Unterhandlung stehen soll, das einen ausgezeichneten Rahmen für die Sammlung Groult abgeben würde, da diese das Hauptgewicht auf das achtzehnte Jahrhundert gelegt hatte (vgl. M. f. K. No. 1, S. 81.). Eine Bestätigung dieses Gerüchtes bleibt natürlich abzuwarten.

In Lyon befindet sich ein wichtiges historisches Museum der Textilkunst, das die Geschichte der Seidenindustrie erzählt und zugleich dieser Industrie durch seine Sammlungen fremdländischer und alter Stoffe viele Anregungen gegeben hat. Das Museum ist jetzt durch eine Verfügung des Unterrichtsministers zum „historischen Monument" erklärt worden und genießt dadurch in Zukunft einer besonderen Förderung durch die Regierung.

Die Freunde der altertümlichen Bauten Frankreichs haben der Kommission der Monuments historiques die Gefahr signalisiert, der das aus dem achtzehnten Jahrhundert stammende Prämonstratenserkloster in Pont à Mousson ausgesetzt ist, das der Militärverwaltung zu Kasernierungszwecken ausgeliefert werden soll. Un-

Digitized by

begreiflicherweise ist dieses hochinteressante Bauwerk bisher nicht als historisches Denkmal inventarisiert worden. In Paris sieht man mit Trauer, wie nach der Trennung von Kirche und Staat ein stiller verschwiegener Klostergarten nach dem andern mit seinen hohen alten Bäumen parzelliert und zerstört wird, um gleichgültigen Mietskasernen Platz zu machen. Auch auf dem Montmartre wird es nicht mehr lange dauern, bis all die kleinen Häuschen und traulichen Gärtchen der Bauspekulation zum Opfer gefallen sind; dieser Tage ist, wie die Gazette de l'Hotel Drouot berichtet, das Grundstück der alten von dem Grafen von Artois, dem späteren Ludwig XVIII., begründeten Porzellanmanufaktur von Clignancourt oben in der rue du Mont-Cenis an einen Bauunternehmer verkauft worden. Melancholisch mutet es uns an, die Bilder des Paris aus der Romantikerzeit zu sehen, die der Conservator der Bibliothek der Stadt Paris, Marcel Poëte, in den Räumen seines Instituts veranstaltet hat. Wie viele von diesen intimen Stadtbildern sind heute dem „Fortschritt" zum Opfer gefallen!

Unter den Ausstellungen moderner Kunst ist eine Vorführung des Gesamtwerkes von Gaston Latouche in der Galerie Georges Petit besonders hervorzuheben. Latouche hat zwei Quellen der Inspiration: das achtzehnte Jahrhundert und die formalen Eroberungen des Impressionismus. Seine Kunst schneidet nicht die tiefsten Probleme an, man kann sich nicht verhehlen, daß nicht selten seine Gewandtheit allzugroß ist, und doch spricht seine Kunst an, da sie der Ausdruck der Kultur des eleganten Paris vom Beginne des zwanzigsten Jahrhunderts ist, das vielleicht mit Recht noch bis heute unter dem Zauber des Rokkoko steht. Sein Liebling ist Chardin, er übernimmt von ihm das Motiv Affen als Zerrbild menschlicher Gestalt und menschlichen Lebens, doch in seinen Interieurs zeigt er zugleich, wie persönlich er den Meister des XVIII. Jahrhunderts interpretiert. Im allgemeinen ist der formale und auch novellistische Reiz am intensivsten bei den Werken kleineren Formates; die hunderte kleiner Studien beweisen, auf Grund welch eiserner Arbeit diese graziöse Synthese von Fabel, lächelndem Rokkoko und heiterer Gegenwart zustande gekommen ist.

Die englische Porträt-Kunst, die in diesem Jahre in London und Berlin einen so großen mondänen Erfolg davon getragen hat, während die ernste Kritik mit Recht vor allzugroßer Überschätzung dieser geschickten Kunst warnte, ist auch in Paris in der Galerie des bekannten Kunsthändlers Charles Sedelmeyer zu Worte gekommen, der fünfzig Werke von Gainsborough, Hoppner, Lawrence Romney, Ræburn, u. a. m. ausstellt. Auch für 1909 kündigt Armand Dayot eine Ausstellung von hundert französischen und englischen Damenporträts an, die in der Orangerie des Tuileriengartens unter Teilnahme der offiziellen Persönlichkeiten beider Länder stattfinden soll. Politiker und Journalisten werden Gelegenheit haben, aufs neue die Wohltaten der Entente Cordiale zu preisen, und die schönen Damen werden sich Inspirationen für neue Toiletten holen, denn die Empiremode wird sicher auch 1909 noch andauern; und für den Kunstfreund wird schließlich wohl auch etwas dabei abfallen.

Ein neues Denkmal wurde am Boulevard de Courcelles enthüllt: die Büste des Dramatikers Henry Becque von Rodin. Die Büste ist sehr schön, es berührt aber eigenartig, eine Büste die man in einem Innenraum ruhig bewundern möchte, sich mitten im Straßengewirr erheben zu sehen. Feuermelder und Zeitungskioske haben dort ihre Berechtigung, aber wozu eine auf hohen Säulenschaft gepferchte Büste von Rodin?

Wie aus Lorient (Bretagne) gemeldet wird, hat man auf der Insel Groix das Grab eines skandinavischen Häuptlings entdeckt. Es stammt angeblich aus dem neunten Jahrhundert. Den Gebräuchen gemäß, ist die Leiche des Verstorbenen mit seinem Schiffe zusammen eingegraben. Nähere Nachrichten über diesen merkwürdigen Fund bleiben abzuwarten.

R. Meyer-Riefstahl.

LONDON

Als endlich längere Zeit nach „Eröffnung" der an Umfang großen Franko-Britischen Ausstellung auch der in ihr aufgestellte Kunstpalast seine Tore öffnete, wurde man auch hier durch den Umfang, weniger durch die Qualität der englischen wie französischen Werke überrascht und überwältigt. Wie viele Werke, Bilder und Skulpturen etc., eigentlich ausgestellt sein mögen, kann man nicht sagen, denn noch war kein Katalog vorhanden, aber die Zahl muß wohl wenigstens an die 3000 heranreichen. Das stark kommerzielle dieser ganzen Ausstellung hat also auch die Kunstabteilung beeinflußt. Zahlreichen französischen Bildern merkt man es an, daß auf eine mögliche Kauflust englischer Bilderliebhaber spekuliert wurde, denen man alte Ladenhüter anhängen zu können hoffte. Es sind ja wohl einige bedeutsame und wertvolle Bilder großer Franzosen unter all diesen zahllosen Werken, aber meist muß man sie sich mühsam heraussuchen, und sie werden durch die Werke

eifriger Pinselvirtuosen völlig erdrückt. Ein Bild der Entwicklung der französischen Malerei der letzten 50 Jahre — dies das offizielle Programm — zu geben, ist nicht einmal angestrebt worden. Dem Veranstalter dieser Abteilung muß man sträfliche Lässigkeit oder Nachgiebigkeit gegen rein geschäftliche Rücksichten zum Vorwurf machen. In der englischen Abteilung, an deren Spitze ein guter Kenner und feiner Kopf steht, hat es doch offensichtlich wenigstens einen Kampf gegeben zwischen einem rechten Wollen, die englische Malerei in ihren Hauptphasen vorzuführen, und dem von anderer Seite gestellten Verlangen, moderne Kunstware auszustellen und für lebende Künstler eine gelungene Reklame zu veranstalten. So finden sich drei Säle mit zum großen Teil höchst interessanten und wertvollen und sonst schwer oder gar nicht zugänglichen Bildern. Hier finden sich natürlich die meisten der wohlbekannten Namen: Hogarth, Reynolds (Lady Crosbie) etc. Von Gainsborough ist der berühmte „Blue Boy" ausgestellt, den Berlin ja im Winter kennen gelernt hat, und der in England seit langer Zeit nicht mehr öffentlich ausgestellt gewesen war. Wer sich dafür interessiert, was vor 50 Jahren ein so feiner Mensch und Kunstfreund wie Theodor Fontane über dieses Bild gedacht hat, lese in seinem Buch „Aus England" darüber nach. Fontane verstand sehr wohl diese Kunst aus ihrer Kultur herauszubegreifen und auch zu genießen. Im übrigen ist der Gainsborough des „Blue Boy" nicht der ganze, auch nicht der innerste und eigenste Gainsborough. Und wer ihn nur nach diesem Bilde beurteilt, kann ihm nicht gerecht werden. Von Constable ist ein ganz köstliches Werk, ganz Luft und Leben, zu sehen: „Dedham Vale". Auch die Prärafaeliten sind mit charakteristischen Werken vertreten. Von Millais hätte man aber doch eines seiner bedeutenden Porträts gewinnen sollen, namentlich den Lord Tennyson, der ja für die Nation angekauft werden soll. Da hätte man ihn gleich auch mit dem Tennysonkopf G. F. Watts vergleichen können, der sich in der Ausstellung befindet. Im allgemeinen aber muß man leider sagen — und das von der ganzen Ausstellung mit ihren phantastisch leeren und dabei protzenhaften Gebäuden —, daß eine treffliche Gelegenheit hier versäumt worden ist. Diese Ausstellung bedeutet auf kulturellem Gebiete keinen Gewinn. — Von Ausstellungen älterer Kunst wären diesmal nur zu erwähnen die von Sir Thomas Lawrence, dessen „Peel Heirlooms" in der Graves's Galleries, 6 Pall-Mall, zu sehen sind, und japanische Drucke vorzüglicher Qualität der besten Periode (Hokusai, Kiyonaga, Hiroshige etc.) in Mr. W. B. Paterson's Gallery, 5, Old Bond Street. — Herr Sargent zeigt in den Carfax Gallery, 24 Bury Street, sein großes Können im Skizzieren und Festhalten momentaner Eindrücke. -- Der treffliche, für das Lebendigbleiben der neuen englischen Kunst so bedeutsame New English Art Club' der aber älter ist als alle deutschen „Sezessionen", hält in seiner kleinen Galerie in 67 a New Bond Street, einst einer Werkstatt, seine Sommerausstellung, in der wiederum Charakteristisches von Wilson Steer, W. Rothenstein (ein ganz schlichtes, aber innerlich erfaßtes männliches Porträt), John, Orpen u. a. beweist, daß diese Künstler eifrig tätig sind und auch an sich selber weiter arbeiten. Wilson Steers Mädchenporträt erweist ihn von neuem als den englischsten der englischen Künstler unserer Zeit, soweit sie überhaupt mit reden dürfen. Er hat nämlich den Typ des neuen englischen Mädchens, das wie eine schöne aber gesunde Blume im Garten der Mutter Natur wächst, ganz in sich aufgesogen und gibt uns nun Schilderungen dieser Lieblichkeit ohne jede Sentimentalität, ohne Süßlichkeit, ohne ausgerechnetes Raffinement; Natur und Vornehmheit einigen sich zu einem köstlichen Produkt. Man wird diese Werke noch einmal kulturhistorisch hochschätzen. — Hermione von Preuschen ist nun auch nach London gekommen und gibt neben ihren Bildern auch gleich ihre Verse in eigner Rezitation zum besten. — Diskussionen über ein einzuführendes Gesetz zur Erhaltung der in England befindlichen Kunstwerke für das Land werden immer häufiger. Jetzt hat Mr. Lionel Cust im Burlington Magazine die Frage behandelt, ob nicht ein ähnliches Gesetz wie in Italien am Platze sei, um dem stetig zunehmenden Exodus bedeutender Kunstwerke aus dem Lande ein Ende zu bereiten. Aus dem Hauptimportland für Kunstwerke ist England jetzt ein Hauptexportland geworden. Mehr und mehr Werke finden ihren Weg über das Wasser und immer schwerer wird es den öffentlichen Galerien noch mitzubieten. Dabei sitzen die heutigen Maler da in ihren überfüllten Ateliers und schimpfen auf die Konkurrenz der alten Meister, keiner mehr als Herkomer, der es ja eigentlich nicht nötig hätte. Mit einem solchen Gesetz hat man die menschenfreundliche Absicht, die amerikanischen Millionäre zu zwingen, Mäcene der heutigen Kunst zu werden, statt sich um den Besitz alter Werke zu reißen. Da die englische Gesetzesmühle aber sehr langsam mahlt, wird noch so manches Werk in den Besitz amerikanischer Liebhaber übergehen. — Die bekannte Firma der Messrs. Thomas Agnew and Son, die erst vor wenigen Monaten eine Filiale in Paris errrichtet hatte,

Digitized by Google

hat nun eine solche auch in Berlin eröffnet, offenbar als Folge des gesellschaftlichen Erfolges der altenglischen Ausstellung daselbst im vergangenen Winter. — Mr. Robert Gibb, ein hier sehr bekannter Militärmaler und Mitglied der R. Scottish Academy ist zum „Painter und Limner to the King in Scotland" ernannt worden, so eine Art von Poeta-Laureatus-Stellung, die allerlei nettes im Gefolge hat und die Kunst des Malens in den Augen der geldverdienenden Menge als etwas hohes und edles hinstellen soll: was für hier nicht so unnütz ist, als es scheinen könnte. Gibb war 12 Jahre lang Kurator der National Gallery of Scotland gewesen und hat sich als solcher um die Sammlung sehr verdient gemacht, bis deren Verwaltung im vergangenen Jahre umgestaltet und unter Mr. James L. Caws Leitung als Direktor gestellt wurde. Auch Raeburn hat einst diese Hofstellung als Limner bekleidet. Mr. Caw hat man jetzt Mr. T. Corsan Morton als „Keeper" zur Seite gestellt, ein erfreuliches Arrangement, da der Direktor der National Gallery, Caw, als Kunstschriftsteller in dem als Maler vorteilhaft bekannten Morton, der Mitglied der Münchner Sezession ist, eine treffliche Ergänzung findet. — Der Zeichnenkongreß im August und die damit verbundene Ausstellung versprechen von hohem Interesse zu werden. 37 Länder haben bisher ihre Beteiligung zugesagt, und fünf große Säle sind von der Regierung für die Ausstellung in dem neuen Gebäude beim Royal College of Art zur Verfügung gestellt worden. Von den bereits angekündigten Vorträgen seien erwähnt: Die Entwicklung des öffentlichen Geschmackes; Bildung der Gefühle; Zeichnen als Gegenstand der Universitäts- und anderer Erziehung; gewerbliches Zeichnen und Ausbildung von Kunsthandwerkern und Lehrlingen. Die Ausstellung wird am 27. Juli eröffnet werden, der Kongreß selber beginnt am 3. August und wird eine Woche in Anspruch nehmen. U. a. hat die Witwe G. F. Watts die Kongreßmitglieder auf ihren Landsitz in Compton bei Guilford eingeladen, wo diese eine Kunsttöpferei usw. werden studieren können, die Watts und seine Frau vor längeren Jahren dort ins Leben gerufen haben, um Kunstsinn und -liebe selbst in den Bauern zu wecken. Die Resultate sind sehr erfreuliche, besonders im allgemein menschlichen und kulturellen Sinne. So wird man manche gute Anregung davontragen können. F.

8

HOLLAND

Die Direktion des Rijksmuseums in Amsterdam veröffentlichte unlängst das dritte Supplement zum Galeriekatalog von 1907. Darin ist außer den von mir im Aprilheft besprochenen Neuerwerbungen noch eine Reihe anderer Gemälde katalogisiert, die in den letzten Monaten angekauft wurden. Von den alten Bildern sind zu nennen eine kleine Tafel „Judith und Holophernes" von Jan de Bray, voll bezeichnet und 1659 dadiert. Von dem späten Rembrandtschüler Aert de Gelder zwei interessante Gemälde aus der 22 Stück umfassenden Serie von Passionsdarstellungen, von denen die zehn in der Galerie im kgl. Schloß zu Aschaffenburg befindlichen durch die Publikation von Bassermann-Jordan weiteren Kreisen bekannt gemacht wurden und von denen Karl Voll gelegentlich sagte, daß sie mitunter an Degas erinnerten. Die beidem vom Rijksmuseum in Braunschweig gekauften Bilder stellen „Christus, der in Gethsemane als Gefangener weggeführt wird", und „Christus vor dem hohen Rate" dar. Sie messen beide 73×59 cm und sind auch beide mit dem vollen Namen des Künstlers signiert. Die Entstehungszeit wird um 1715 gesetzt. Bei Fred. Muller & Co. wurden im April dieses Jahres auf der Versteigerung Hoogendijk zwei Gemälde erworben: eine „Vanitas" von einem unbekannten holländischen Meister aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts, das dort, wohl wegen der darauf befindlichen Signatur Stever[n]s, dem A. Palamedesz Stevaerts zugeschrieben war, und eine hübsche mit dem Monogramm bezeichnete Marine, ein vor dem Winde segelndes Fischerboot, von Pieter Muller. Leihweise erhielt das Rijksmuseum einige Gemälde aus der Nachlassenschaft der verstorbenen Douairière Backer-de Wildt in Amsterdam, die im großen Saal der Schützenstücke Aufstellung gefunden haben. Darunter befinden sich ein Kinderporträt von Dirksz. Santvoort von guter Qualität, ein schönes Herrenporträt, das wahrscheinlich von Mierevelt herrührt, und ein zu diesem als Pendant gehängtes weibliches Bildnis von Godard Kamper; weiter die lebensgroßen Porträts von Dr. Laurens Real und seiner Frau, die von Vondel als Werke Thomas de Keysers besungen worden sind. Die Zuschreibung an de Keyser ist jedoch zweifelhaft. Einen weiteren Zuwachs verdankt das Museum dem als freigebigen Spender bereits bekannten Herrn L. Nardus in Suresnes bei Paris. Er schenkte diesmal ein großes Fruchtstilleben von Chr. Dielaert, einem holländischen Maler des XVII. Jahrhun-

derts, von dem bis jetzt nur dies eine Werk bekannt ist. Von den genannten Gemälden waren, als ich das Rijksmuseum Anfang Juli besuchte, nur die aus der Sammlung Backer-de Wildt, der Jan de Bray und der P. Mulier ausgestellt. Für die anderen muß wohl erst noch Platz geschafft werden, was im Rijksmuseum freilich keine leichte Aufgabe mehr ist.

Das städtische Museum, das im vorigen Jahre durch den Verkauf der dort leihweise untergebracht gewesenen Sammlung P. van Eeghen einen so großen Verlust erlitt, hat auch einige Neuerwerbungen zu verzeichnen. Als Leihgaben wurden ihm überwiesen: eine Aktstudie von Suze Robertson-Bisschop, ein Kinderköpfchen von Matthijs Maris, eine kleine Vase mit Blumen von Fantin-Latour, ein Mondaufgang von van Stengelin. Ferner kamen hinzu ein Stilleben von van der Valk, eine Landschaft von Schaap, ein Interieur mit Figuren von Albert Neuhuys (der nach dem Ausscheiden der Sammlung van Eeghen in dieser modernen holländischen Galerie gänzlich fehlte) und ziehende Ochsen von Dupont. Der bekannte Haager Seemaler H. W. Mesdag schenkte zwei große Marinen.

Im Mauritshuis im Haag ist seit kurzem ein von Herrn Dr. A. Bredius neu erworbenes Porträt ausgestellt. Der Name des, sicher vlämischen, Meisters ist nicht bekannt, doch handelt es sich wohl zweifellos um eine Antwerpener Arbeit aus dem Beginn des XVII. Jahrhunderts, etwa um 1620/30. Das 75×58 cm große Bild stellt eine auf einem Stuhl sitzende junge blondhaarige Dame in schwarzem, spitzenverziertem Kostüm und hohem Mühlsteinkragen dar. Sie hat eben in einem Buch gelesen, auf dessen aufgeschlagener Seite oben „Petrarca" steht, und blickt zum Beschauer. Rechts von ihr ein Blumenbusch. Den Hintergrund bildet ein mit ziemlich zäher Farbe breit hingestrichener Wolkenhimmel, der dem Gemälde eine eigentümliche Stimmungsnote gibt. Diese besondere Note ist wohl auch noch darauf zurückzuführen, daß das Bild gegenüber vielen Vorzügen — vor allem in dem sich vor dem Himmel abhebenden Kopf — andererseits nicht frei ist von sehr schwachen Partien. Man findet Verzeichnungen, perspektivische Fehler und koloristische bezw. technische Härten. Und doch übt das Ganze eine fesselnde, lebensvolle Wirkung aus. Was ist's also, was dahinter steckt? Man dachte bereits daran, ob es nicht vielleicht ein Jugendwerk van Dycks sein könnte. Das müßte aber doch noch erst durch überzeugendere Argumente bewiesen werden.

Das Museum Boymanns in Rotterdam blieb auch nicht ohne neuen Zuwachs. Es erwarb eins der seltenen Porträts des Rotterdamer Malers Frans Verwilt (um 1618—1691): das lebensgroße Brustbild einer jungen Frau von frischer Gesichtsfarbe, die mit großen dunklen Augen den Beschauer ansieht. Das Bild ist bis auf das vorn zum Teil sichtbare rote Mieder und das weiße Hemd am Hals in einem dunkeln Gesamtton gehalten. Dieser ruhige Eindruck, der im Verein mit der sauberen, aber doch nicht geleckten Malweise auch auf dieser beschränkten Farbenskala beruht, wird durch den einfachen tiefschwarzen Rahmen nur noch unterstützt. Verwilt, der da, wo er in der Weise seines Lehrers C. Poelenburg malt, weniger angenehm ist, zeigt sich in diesem Bilde von seiner besten Seite. Dies Porträt ist eigentlich noch sympathischer als das liebenswürdige sogenannte „Söhnchen des Admirals" im Rijksmuseum. — In der Verwaltung des Museums Boymans hat übrigens ein Wechsel stattgefunden. Am 15. Juli trat der bisherige verdienstvolle Direktor, Herr P. Haverkorn van Rijsewijk, nach 25jähriger Tätigkeit in den Ruhestand. Zu seinem Nachfolger wurde Herr F. Schmidt-Degener gewählt, der sich in den letzten Jahren in Paris aufhielt. Von dort bringt er der Rotterdamer Galerie gleich ein wertvolles Bild mit, das ihm von dem schon oben genannten Herrn L. Nardus für das Museum geschenkt wurde, ein großes interessantes Frühwerk von David Teniers d. J. Es stellt eine Herberge mit 6 bis 7 Personen darin dar. Im Museum Boymans, wo bis dato D. Teniers noch nicht vertreten ist, wird das Gemälde, das gegen den 15. Oktober ausgestellt werden soll, somit eine Lücke ausfüllen.

Noch ein zweites Geschenk, eine wertvolle Handzeichnung von Andrea Mantegna erhielt Herr Direktor Schmidt-Degener für die Handzeichnungensammlung des Museums Boymans von Herrn P. Cloix in Montigny sur Loing. Das Blatt ist eine Studie zu der Gruppe des Merkur mit dem Pegasus auf dem bekannten „Parnaß" Mantegnas im Louvre und wurde zusammen mit einer zweiten Studie für dieses Bild von Schmidt-Degener erstmalig in der Gaz. d. b. Arts 1907 Bd. II, S. 285 publiziert.*)

Zwei bemerkenswerte Entdeckungen wurden kürzlich im Haag gemacht. Herr Dr. Bredius wies als erster darauf hin, daß die „heilige Familie" von „Honthorst" in der Sammlung

*) Inzwischen hat der Pariser Kunsthändler F. Kleinberger dem neuen Direktor des Museums Boymans auch noch ein Gemälde als Geschenk überwiesen, ein Interieur mit einem Gebet vor Tisch von Quiringh Brekelenkam. Von Brekelenkam besass das Museum Boymans bisher auch noch kein Bild.

Digitized by Google

Jhr. Steengracht gar kein Gerardo della Notte ist, sondern vielmehr ein früher Jacob Jordaens. Nachdem der Name Jordaens einmal ausgesprochen ist, wundert man sich natürlich, daß nicht schon längst jemand auf den richtigen Namen gekommen ist. Aber das Bild hängt hoch und ziemlich dunkel. Und wer sieht schließlich in einer so erlesenen Privatsammlung, durch die man rasch geführt wird, Honthorsts an, wenn daneben Rembrandt, Brouwer, de Hooch, Metsu, Steen, Terborch u. a. in der Eile genossen sein wollen. Ein Vergleich der Abbildung, die Dr. Bredius seinem Artikel über diesen „neuen Jordaens" in Onze Kunst beifügt, mit anderen Frühwerken Jordaens', wird auch diejenigen überzeugen, die im Augenblick das Original nicht nachprüfen können. — Daß man in Haager Kirchen, noch dazu in einer ganz modernen, einem bisher ganz unbeachtet gebliebenen interessanten Gemälde aus dem XVII. Jahrhundert begegnen könnte, hätte wohl auch kaum jemand gedacht. Es ist aber so. Prof. Martin fand in der katholischen Mariakirche vor wenigen Wochen ein etwa 1 m hohes und 2 m breites Bild mit einer Darstellung des jungen Tobias, der im Beisein des Engels und Hundes den Fisch ausnimmt. Laut Bezeichnung ist es von einem Künstler gemalt worden, von dem man es aber auch gar nicht erwartet hätte: von Isaak Koedijck im Jahre 1662. Es zeigt diesen seltenen Meister aus der Schule Dous, der früher schon einmal rechte Verwirrung angerichtet hatte, von einer gänzlich neuen Seite, als Haarlemer Akademiker, etwa in der Art Jan de Brays. Prof. Martin wird über diesen Fund in der nächsten Lieferung von Oud Holland berichten.

An Ausstellungen alter Kunst ist der Sommer arm. Die Fremden, die Holland um seiner in den Galerien aufgespeicherten reichen Kunstschätze aufsuchen, haben damit ja auch schon reichlich zu tun. Die Ausstellung, die Herr Direktor Moes für die Monate Juni, Juli, August im Kupferstichkabinett arrangiert hat, dürfte aber auch weniger für die Ausländer, als für die Holländer selber berechnet sein. Sie soll auch weiter dazu beitragen die reichen Schätze des Amsterdamer Kupferstichkabinetts, in dessen Arbeitsraum sich ja doch so gut wie kein „Publikum" hineinwagt, weiteren Kreisen zu erschließen. Diesmal sind es die deutschen Kleinmeister, die in einer reichhaltigen und fein zusammengestellten Auswahl von 280 Blättern vorgeführt werden. — Die Hauptereignisse im modernen Ausstellungsleben waren erstens die 18. Jahresausstellung der Künstlervereinigung „Sint Lucas" in Amsterdam, wo rund 500 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und einige plastische Arbeiten von meist Amsterdamer Künstlern zu sehen waren. Den Clou der Ausstellung bildete die Kollektion von 17 Gemälden von Jan Toorop. — Die andere bemerkenswerte Ausstellung war in Rotterdam, wo der „Rotterdamsche Kunstkring" die holländischen Kunstfreunde mit dem Werke Constantin Meuniers bekannt machte. Die hier zusammengebrachte Sammlung war zwar viel kleiner als die, die Keller & Reiner vor zwei Jahren in Deutschland zeigten. Immerhin konnte man sich aus den gebotenen Plastiken, Gemälden und Zeichnungen ein anschauliches Bild von der ernsten Kunst des großen belgischen Meisters machen.

Endlich ist noch ein Wort über die sogenannte Nieuwe-Zijds-Kapel in Amsterdam zu sagen. Wie den Lesern der Monatshefte vielleicht noch erinnerlich ist, war von der vom Kirchenrat schon beschlossenen Niederreißung des Gebäudes auf Drängen der Kon. Ned. Oudheidkundig Genooschap und des Ned. Oudheidkundigen Bond zunächst abgesehen und eine dreimonatige Frist zur nochmaligen Prüfung der Erhaltungsmöglichkeiten durch eine besondere Kommission gewährt worden. Diese Frist lief Mitte Juni ab. Die Kommission war bald zu der Überzeugung gekommen, daß die dauernde Erhaltung der Kapelle möglich sei. Nach Erledigung dieser Frage handelte es sich dann darum, die Kosten der Herstellungsarbeiten zu berechnen, wobei zur Untersuchung der Fundamente auch Grabungen an verschiedenen Stellen nicht zu umgehen sind. Auch hierzu gab der Kirchenrat seine Zustimmung, wenn ihm die dafür nötigen Kosten nicht auferlegt würden, aber — zu einer Verlängerung der Frist, die für solche Arbeiten doch viel zu kurz war, konnte er sich nicht verstehen. So wurde das Schicksal der Nieuwe-Zijds-Kapel entschieden. Mit ihrem Abbruch hat man bereits begonnen.

Kurt Freise.

GEFÄLSCHTE KÜNSTLERDOKUMENTE

Im letzten Heft des Archivio della Società Romana di storia patria (t. XXX, Fasc. III/IV, 1907, S. 486ff.) veröffentlicht V. Federici unter dem Titel „Autografi d'artisti dei secoli XV—XVI" eine Serie von achtzehn Dokumenten, die sich im Archivio Camuccini zu Cantelupo in der Sabina befinden. Es ist eine stattliche Serie, zumeist Zahlungsanweisungen der päpstlichen Kammer (mandati di camera), beginnend mit Donatello und endigend bei Bernini. Man überfliegt die Reihe, ist erfreut, wenn ein großer

Name sich an den andern reiht; aber dann beginnen die Zweifel, ob der Fund nicht zu schön, die Bereicherung unseres Wissens nicht zu groß sei — Zweifel, die den Herausgeber selbst beschlichen haben, ohne daß er daraus die richtige Konsequenz zog.

Dasjenige Dokument, das zuerst dem Leser rät, auf der Hut zu sein, ist eine Zahlung an Masaccio, für Malereien an der Fassade des Laterans; Datum: 30. November 1438 (!). Wäre das Dokument echt, müßten wir alle unsere Kenntnisse vom Leben des Meisters umformen. Nur wissen wir durch Milanesis Forschungen, daß der Maler 1430 nicht mehr am Leben war; sein Gläubiger Niccolò di Ser Lapo hat unter dem genannten Jahr vermerkt, daß Tommaso in Rom verstorben sei. Und die angebliche Tätigkeit des Meisters im Lateran basiert auf einer ziemlich unklaren Erzählung Vasaris (II, 294), aus der übrigens hervorgeht, das Masaccio den Auftrag nicht ausgeführt hat.

Gewarnt nimmt man die anderen Dokumente unter die Lupe der Kritik.

Dokument No. 6 ist eine Zahlung an Mantegna für seine Tätigkeit in der Kapelle des vatikanischen Palastes; vom 15. September 1486. Aber am 31. August jenes Jahres verheiratete der Maler seine Tochter und am Ende desselben Jahres zahlte er ihre Mitgift aus (Kristeller, engl. Ausgabe S. 484/5); sein Aufenthalt in Rom währte vom Juni 1488 bis zum September 1490!

Weiter: No. 8. Signorelli quittiert unter dem 28. Dezember 1509 über dreißig Dukaten „pro eius salario . . . . in depingendo capellam novam in palatio semi domini nostri." Was ist das nun? Gewiß hat der Meister von Cortona im Vatikan gemalt, in der Kapelle des Papstes, nur zu einem anderen Termin; dann war er Ende 1508 in Rom tätig, aber schon vom Februar des folgenden Jahres ist er in der Heimat nachweisbar und so das ganze Jahr 1509 und bis ins folgende hinein (vgl. die Biographien von Vischer S. 358 und Mancini S. 154).

No. 9. Kontrakt des jungen Correggio („Jo antonio di Pellegrino Lieto"!!); er verspricht dem Frater Hieronimo de Cattavitta ein Altarbild der Madonna mit Johannes und Bartholomaeus; Datum 9. Juni 1514. — Seit Pungileoni kennen wir den Vertrag, den der junge Meister am 30. August des gleichen Jahres mit Frate Hieronymo de Cataniis abgeschlossen hatte, wodurch er die Madonna des hl. Franz (in Dresden) übernahm.

No. 10. Brief Raffaels an den Capitano und die Commune Tivoli. 15. Dezember 1515, Rom. Will antike Steine für den Bau der Peterskirche haben. Gerade zu jenem Termine war Raffael einem Ruf des Papstes folgend in Florenz; wenn anders ein späteres Zeugnis Bandinellis glaubhaft ist.

No. 12 und 13. Zwei Zahlungen von je 100 Dukaten an Michelangelo in Sachen des Julius-Grabes; Datum 12. September und 9. Oktober 1517. Tatsächlich bekam Michelangelo damals wiederholt größere Geldsummen; in seinen Ricordi findet man sie verzeichnet (Milanesi S. 564); jene beiden Summen sucht man vergebens. Aber eine Zahlungsanweisung allein wäre ja noch kein Autograph; folglich steht auch von des Meisters Hand die Quittung darunter: „o facta questa di mia mano propria qui in Roma". Schade nur, daß der Verfertiger dieser Autographen nicht gewußt hat, daß Michelangelo besagtes Jahr 1517 ganz in Carrara und Florenz verbrachte, und zu derselben Zeit, da er angeblich in Rom jene Anweisungen ausfertigte, in der Heimat am Modell der San Lorenzo-Fassade arbeitete (Thode, Band I, S. 367/8).

Ein Prachtstück No. 17: Brief Tizians an Andrea Calmo, Rom 17. November 1545. Seit zwei Monaten ist er in Rom, malt Porträts, hat schon mehr als zehn „a questi illustrissimi" gemalt (in etwa fünf Wochen in der Tat eine respektable Leistung!). Dieser Brief fängt an: „Ho havuto el vostro libro de li piazevoli et ingeniosi discorsi et sarebe piasudo anco a me che avesti fato con mi quello che avete fato con m. Jacomo Tentoretto che l'havete chiama' el coccolao de la natura et fio adottivo d'Apelle." Der Adressat, an den der Brief gerichtet ist, war ein vielseitiger und geistvoller Literat, Verfasser von Komödien und einer Briefsammlung, der er den Titel gab: „I piacevoli et ingeniosi discorsi in piu lettere." Hier steht im zweiten Buch als No. 30 der Brief mit der Überschrift „Al cocolao de la natura e mestura d'Esculapio e fio adotivo d'Apelle, M. Jacomo Tentoretto depentor." Aber dieses zweite Buch der Briefe erschien zum ersten Mal im Druck Venedig 1548! (vgl. die Ausgabe der Briefe des Calmo von Vittorio Rossi, Turin 1888, introd. p. CIII, CXXVIII und S. 132).

Ich kann es mir (und den Lesern) wohl ersparen, auf die andern Stücke der Sammlung einzugehen. Sind auch mehrere darunter, bei denen mangels sicherer anderweitiger Nachrichten die Unechtheit im Augenblick nicht schlüssig zu erweisen ist, so sind sie alle im höchsten Maße verdächtig; keines derselben so überzeugend, daß man sie verwerten darf, ehe die Echtheit direkt oder indirekt erwiesen ist.

Täuscht nicht alles, so stammen diese Autographen aus derselben Fabrik, die in den sechs-

ziger Jahren dem in Rom lebenden Major Kühlen herrliche Künstlerdokumente lieferte, die s. Z. Hermann Grimm in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift, Kunst und Künstler (2 Bände, 1865—1867) zum Abdruck brachte. In der gleichen Periode wurde auch die Autographensammlung Camuccinis, der alle obigen Stücke entnommen sind, angelegt.

Es hätte kaum gelohnt, auf diese mehr oder minder offenkundigen Falsifikationen einzugehen, wenn nicht der Name der Zeitschrift — eines der auch für die Kunstgeschichte ergiebigsten Organe, die in Italien erscheinen — der Publikation eine nicht geringe Autorität verliehe. So aber schien es mir angebracht, an einigen Beispielen den Charakter dieser „Urkunden" aufzudecken.

Georg Gronau.

ZU WILHELM LEIBL.

Berliner Sezessionsausstellung.

Es ist nicht weiter wunder zu nehmen, wenn die Sezession sich in so offizieller Weise zu Leibl bekennt, wie es Liebermann und der Leiblsaal aussprechen; für die Künstler der Sezession kann es nie von Übel sein, einen so großen Meister solider Arbeit im Herzen zu behalten. Nur steht diese Ausstellung in einigem Gegensatz zu ihrem Zweck: sie dient weniger dem Künstler als dem Kunsthistoriker. Es sind keine Werke von erstem Rang da; was man aus privatem Besitz — meist Berlin und Oberbayern — und aus der Sammlung der Stadt Reichenberg i. B. zusammengebracht hat, gibt nicht sowohl den Eindruck des großen Künstlers, als eine interessante Erläuterung seiner technischen Entwicklung. Das hat der Katalog in der (historisierenden) Reihenfolge der Nummerierung auch anerkannt; aber gleich wieder schämte man sich so kahler Wissenschaftlichkeit und hing die Bilder ganz kunterbunt durcheinander. Die Hängekommission wird wohl niemandem weismachen wollen, daß diese sorgfältige Verschleierung der Zusammenhänge in der Notwendigkeit, künstlerisch zu gruppieren, begründet gewesen sei; denn was innerlich zusammengehört, wird auch mindestens so gut zueinander stimmen als die jetzige Zufallskomposition.

Diese Studien und Gemälde weisen viel offenbarer wie Hauptwerke den Entwicklungsgang des Malers auf, weil sie als Nebenprodukte das technische System offener bloßlegen; wobei wohl zu beachten ist, daß „Leibls" zweiten Ranges als Kunstwerke immer noch für „erstklassig" zu gelten haben. Auf der Jahrhundertausstellung 1906 konnte man sich für das Gesamtwerk Leibls begeistern; hier kann man konstatieren, daß in seiner Malweise vier mehr oder minder scharf geschiedene Perioden sich herausheben. Aus der ersten sind Stücke von 1869—73 vertreten; sie werden wohl fast allen Freunden des Meisters als die schönsten erscheinen. Man kann beobachten, wie sich nach dem Bildnis Dreesens von 1867, das ganz in braunen Schimmer gehüllt ist, durch den Einfluß der Spanier und van Dycks das berühmte samttiefe Schwarz entwickelt und zur Vollendung steigert in der „Dame in Schwarz", welche die Nähe der „Cocotte" verrät: weich, flockig, von wunderbarer Schönheit leuchten aus der unergründlichen Tiefe das Gesicht und die beiden Hände heraus. Dann erfolgt der bekannte Sprung und Übergang zu Holbeins heller, zeichnerischer Klarheit (von 1873—77 sind Beispiele da); aber der Umschlag vollzieht sich nicht so schroff, hier gibt es Übergänge von einem noch dunklen Grund bei dem Mädchenkopf aus Reichenberg (Nr. 112) zu größerer Helligkeit und schließlich vollendeter Schärfe der Zeichnung: den Gipfelpunkt der lichten Färbung und zeichnerischen Behandlung bildet wieder ein Damenbildnis, das der Gräfin Rosine von Treuberg (1876/77) (von Manetschem Einfluß hier zu reden, gehört nicht zur Sache). Übrigens geben diese Gemälde durchaus nicht das richtige Bild von einer Zeit, die durch die Dorfpolitiker und die zwei Dachauerinnen gekennzeichnet ist; wie denn überhaupt die Entwicklung eines so außerordentlichen tiefgründigen Künstlers keine glatt hinlaufenden Linien darstellt, sondern weit eher als eine Art Rösselsprung in drei Dimensionen zu denken ist.

Von jenen Arbeiten sondert sich scharf eine dritte Periode (1880—93), an deren Eingang die herrlichen Drei Frauen in der Kirche von 1882 stehen, die sich aber von dem Zeichnerischen, das einen so großen Bestandteil in dem System ausmacht, immer mehr lösen zugunsten eines zähen dunkelnden Tones und einer breiten Technik, deren kurz absetzende Striche mit der Bezeichnung des „Gemauerten" bereits entwicklungsgeschichtlich einrangiert sind. Die Lokalfarbe wird dabei durch ein dunkles Medium getrübt; „Bauernjägers Einkehr", ein Bild, das am Schlusse dieser Jahre steht (1893), zeigt als ausgeführtes „Genrebild" zwar wieder starke, zeichnerische Durchbildung, ist aber trübe und in den Schatten matt gehalten: und dies schummerige Element herrscht in den Bildnissen noch weit mehr auf Kosten der Linie. Es verstärkt sich in Leibls letzter Zeit, der zweiten Hälfte der neunziger Jahre, in der die Model-

Digitized by Google

lierung ganz weich und die Striche zu flockiger Wirkung vertrieben werden; das Dunkel nimmt zu und die Flächen werden immer breiter hingestrichen, bis zu der Flächigkeit im Mädchenkopf bei J. Abrahamsohn (Nr. 138). Wie die malerische Behandlung und das Unterordnen der Lokalfarben unter weiche, dunkle Mischtöne fortschreitet, ist erstaunlich zu beobachten bei der Vergleichung des „In der Küche" (bei Seeger, Nr. 132) von 1898 mit der erwähnten „Einkehr" von 1893. Auf einem andern, unendlich komplizierten Wege kehrte Leibl, so scheint es hier, zu der absolut malerischen Haltung und flockigen Modellierung seiner Pariser Zeit zurück. Aber es sei nochmals betont, wie gefährlich diese Ausstellung für die Beurteilung Leibls ist, weil alle Hauptwerke fehlen und die Herrschaft des technischen Elements hier eine tadellose Entwicklungsreihe hervorzaubert, die in dieser lückenlosen Unkompliziertheit überhaupt nicht bestanden hat.

Es hat in letzter Stunde leider der Raum gemangelt, auf die übrigen in der Sezession ausgestellten Werke in würdiger Weise einzugehen. Angesichts der sonderbaren Angriffe aber, die von Muther im „Morgen" gegen die Sezession, ihre „Schmierskizzen, die auf hundert Meter den Betrachter anrempeln" und gegen Liebermann in Szene gesetzt worden sind, erscheint uns ein Wort der Entgegnung wie eine Anstandspflicht gegenüber den tüchtigen Elementen auf dieser Ausstellung notwendig. Wenn Muther die gesamte Sezession mit dem Titel „marasmus juvenilis" abstempelt, so bleibt er uns den Beweis dafür völlig schuldig; wir möchten ausdrücklich hervorheben, daß gerade der junge Nachwuchs auf dieser Ausstellung erfreulich auftritt und recht eigentlich von der Skizzenmalerei sich entfernt; Namen wie Karl Hofer, E. R. Weiß, Kurt Tuch, Rösler, Hübner, die Plastiker Kolbe und Engelmann seien andeutungsweise genannt. Vor allem aber möchten wir auch gegen die „Kluft" Protest einlegen, die Muther zwischen dem wahren Deutschtum (Leibl) und den „marktschreierisch" französelnden Modewaren nach Heidelberger Muster auftun möchte (ach, er ist auch hier nicht einmal originell) und auf die einfache Tatsache verweisen, daß keiner der großen Maler Deutschlands um seine Lehrjahre in Paris herumgekommen ist, Leibl und die Diezschüler so wenig wie Böcklin und Liebermann; und daß es allein auf die Früchte, nicht auf die Gesinnungstüchtigkeit in der Kunst ankommt. Der Sezessionsleitung aber gebührt Dank, daß sie uns so viele und schwer zugängliche Bilder von Leibl vorgeführt hat.

P. F. Schmidt.

ERGEBNISSE DES VII. INTERNATIONALEN KUNSTHISTORISCHEN KONGRESSES ZU DARMSTADT.

Der Vorstand der Internationalen Kunsthistorischen Kongresse hat die Ergebnisse der Darmstädter Tagung (23.—26. September 1907) aus den Verhandlungen zusammengestellt:

1. Klar trat die Notwendigkeit hervor, auch in Zukunft internationale kunsthistorische Kongresse abzuhalten (Punkt 10 der Verhandlungen). Denn wenn auch der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft eine Reihe von Aufgaben übernehmen wird, die sonst den Kongressen zufallen würden, bleiben doch, wie sich nach seiner inzwischen erfolgten Begründung ergibt, ihrer noch so viele, daß eine stetige Zusammenarbeit aller Fachgenossen als dringend geboten erscheint. Namentlich gilt das von allen Aufgaben, die den systematischen Ausbau der Kunstwissenschaft betreffen, und von denen, die nicht einer nationalen Begrenzung unterliegen.

Von der Begründung einer kunstwissenschaftlichen Gesellschaft (Punkt 5 der Verhandlungen), die auf die Tagesordnung gesetzt worden war, bevor man von der Vorbereitung des Deutschen Vereins Kenntnis erhalten hatte, wurde Abstand genommen. Denn der Verein will das übernehmen, was auch für die Gesellschaft als nächste Aufgabe vorgesehen war. Mit dem Verein will sich der Kongreß in möglichst naher, ständiger Verbindung halten. Ein freundschaftliches Verhältnis zwischen beiden Organisationen wurde angebahnt.

2. Als besondere dringende Bedürfnisse der Kunstwissenschaft erschienen dem Kongresse: Jahresberichte und Bibliographie (Punkt 4 der Verhandlungen). Während man sich der zweiten gegenüber abwartend verhalten will, weil hier ein privates Unternehmen Hilfe zu bringen sucht, sollen die ersten sobald als möglich ins Leben gerufen werden. Da aber diese Aufgabe auch auf dem Programm des Deutschen Vereins stand, so begnügte man sich vorerst damit, ihm folgende Erwägungen nahe zu legen:

Dem Kongreß erscheint es geraten, daß eine Zentrale begründet werde, deren Leiter mit Hilfe von Mitredakteuren die Verteilung der Referate und die Überwachung der gesamten zu leistenden Arbeiten übernimmt. Diese letzteren sollten nach seiner Meinung sich erstrecken nicht nur auf die eigentliche Disziplin der Kunstgeschichte (inkl. der alten und der orientalischen Kunst), sondern auch auf die Grenzgebiete, als z. B. Ästhetik, soweit sich dieselbe unmittelbar mit Werken der bildenden Kunst beschäftigt.

Was den Charakter dieser Jahresberichte betrifft, sollen sie

1. eine kritisch zusammenfassende Übersicht der wichtigsten Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung darbieten;

2. in bestimmten, aber nicht nach einem Schema geregelten Terminen erscheinen, über welche die Zentrale mit den Berichterstattern besondere Abmachungen zu treffen hätte,

3. sollen die Berichte durch Heranziehung von ausländischen Berichterstattern eine möglichst weitgehende Vervollständigung erhalten, und

4. aus diesem Grund auch in anderen westeuropäischen Weltsprachen abgefaßt werden dürfen.

3. Es wurde anerkannt, daß es an einer entsprechend ausgestatteten kunstwissenschaftlichen Zeitschrift in Deutschland fehlt (Punkt 6 der Verhandlungen). Die Zeitschrift, die Ersatz für diesen Mangel bieten soll, ist so auszubauen, daß alle Zweige der Kunstwissenschaft möglichst gleichmäßig berücksichtigt werden und den Anforderungen der Universitätslehrer sowohl wie der Museumsbeamten und der Denkmalpfleger in gleicher Weise Rechnung getragen wird. Man bedarf keiner neuen Bilderzeitschrift, sondern einer wissenschaftlich illustrierten, und man muß sich infolgedessen auch darüber klar sein, daß der Abonnentenkreis einer derartigen Zeitschrift eng begrenzt sein wird und die finanziellen Folgen davon von den Fachgenossen zu tragen sein werden. Da nun das ehedem von dem Kongreß begründete Repertorium für Kunstwissenschaft einer Ausgestaltung im Sinne der Verhandlungen fähig sein dürfte, wurde der ständige Ausschuß beauftragt, bei den maßgebenden Stellen auf eine derartige Umänderung dieser Zeitschrift hinzuwirken.

4. Betreffs der photographischen Aufnahme deutscher Kunstdenkmäler (Punkt 7 der Verhandlungen) faßte man folgende Resolution:

1. „Der Kongreß faßt die ihm vom Schriftführer mitgeteilte Absicht des Deutschen Vereins dahin auf, daß neben, d. h. schon vor dem Erscheinen der monumentalen Publikationen billige Aufnahmen der Denkmäler hergestellt und allgemein zugänglich gemacht werden sollen;

2. er legt dem Deutschen Verein nahe, dahin zu wirken, daß durch Unterstützung des Staates oder Vereins eine Firma in den Stand gesetzt wird, solche Aufnahmen auch von den nichtdeutschen aber in Deutschland befindlichen Denkmälern jederzeit auf Wunsch herzustellen und zu gleichen Bedingungen in den Handel zu bringen.

3. Nach italienischem Muster dürfte sich empfehlen, in jedem Bundesstaate einen Regierungsphotographen anzustellen, der namentlich solche Dinge aufzunehmen hätte, die weniger ein großes Publikum, als den Fachmann interessieren. Er müßte dauernd von Fachleuten beraten werden. Die Zentrale würde in Berlin sein. Herausgabe eines Kataloges, welcher auch alles zusammenfaßt, was im Laufe der Jahre von Gelehrten und Museumsbeamten aufgenommen worden ist, würde etwa alle 2—3 Jahre zu veranstalten sein.

Im Zentralbureau zu Berlin möchte man dann, wie das jetzt in Rom der Fall ist, jederzeit für billigen Preis Gesuchtes finden. Anregungen würden im Zentralbureau jederzeit entgegengenommen werden.

4. Der Kongreß behält sich vor, auf seiner nächsten Tagung, falls einer der ersten beiden Punkte sich inzwischen als nicht realisierbar erwiesen hat, eine Kommission zur Beratung solcher Firmen einzusetzen, die auf eigenes Risiko diese Desiderata zu erfüllen sich bemühen werden. Derselben Kommission würde es obliegen, einen Katalog aller wissenschaftlich verwertbaren Aufnahmen auszuarbeiten. Unter allen Umständen erscheint dem Kongreß die Einrichtung einer Zentrale für die Inventarisierung der gesamten photographischen Hilfsmittel in möglichst naher Zukunft unbedingt erforderlich. Diese Zentrale hätte, als dauernde Einrichtung gedacht, auch als Auskunftsstelle zu dienen."

5. Im übrigen hatte die Aussprache über photographische Aufnahmen noch folgende Ergebnisse:

Soweit die Pigmentdrucke als Studienmaterial verwandt werden müssen, haben sie sich nicht bewährt. Die Museen sollten deswegen den Photographen zur Pflicht machen, außer den Pigmentdrucken noch Silberdrucke von den Aufnahmen der in ihrem Besitz befindlichen Kunstwerke anzufertigen und zu angemessenem Preise zu verkaufen, damit dem Übelstande wenigstens zum Teil abgeholfen werden kann. Eine entsprechende Aufforderung an die Museumsdirektionen ist in der „Museumskunde" bereits veröffentlicht worden.

Die Denkmalarchive oder, wo diese noch nicht bestehen, die Provinzialmuseen können als Vereinigungsstellen der photographischen Aufnahmen aus einem bestimmten Gebiete ausgebaut werden, indem entweder dorthin die Platten eingeliefert, oder dort die Adressen der Photographen und die immer zu ergänzenden Listen ihrer Aufnahmen aufbewahrt werden. Der ganze Bestand an Aufnahmen aus einem bestimmten Gebiet kann, wenn nach Nummern

und Gruppen geordnet, dann ohne weiteres von jedem Forscher leicht überblickt werden. Damit würde für die geforderte Zentrale die beste Vorbereitung getroffen werden. Endlich wurde noch auf das neu gegründete Organ des Herrn Dr. Hausmann-Straßburg hingewiesen, das bezweckt, die Amateurphotographen in den Dienst der Wissenschaft zu ziehen, und dem eine recht weite Vorbereitung durchaus zu wünschen ist.

6. Der Internationalen Ikonographischen Gesellschaft wurde empfohlen, nationale Gruppen, also auch eine deutsche, zu bilden, als deren Vereinigungspunkt der Kunsthistorische Kongreß zu gelten hätte. Daneben könnte die deutsche Gruppe Anschluß an den Deutschen Verein suchen (Punkt 8 der Verhandlungen).

7. Zur Aufstellung einer Normaltafel wurde eine fünfgliedrige Kommission eingesetzt, da die Schwierigkeit eine Farbe präzis und allgemein verständlich zu bezeichnen, anerkannt wurde.

8. Die Schwierigkeit, ohne Zeitverlust freien Eintritt in die deutschen und österreichischen Museen zu erhalten, wurde betont. Der Vorstand des Kongresses soll Schritte zur Beseitigung dieses Übelstandes tun.

9. In den ständigen Ausschuß wurden gewählt: Goldschmidt, Hofstede de Groot, Kautzsch, Koetschau, Strzygowski, Thode, Warburg. Dieser wählte in den Vorstand: Strzygowski als ersten, Kautzsch als zweiten Vorsitzenden, Koetschau als Schriftführer, Warburg als Schatzmeister. Cooptiert wurden vom Ausschuß: Aubert-Kristiania, Clement-Bonn, W. Schmid-München, Wölfflin-Berlin und später Dvořák. (Im Dezember legte Strzygowski sein Amt nieder und trat aus dem ständigen Ausschuß aus; für ihn wurde Dvořák-Wien gewählt und dann in einer am 8. März 1908 in Frankfurt abgehaltenen Sitzung Kautzsch zum ersten, Goldschmidt zum zweiten Vorsitzenden bestimmt.)

10. Der nächste Kongreß wird voraussichtlich 1909 in München stattfinden.

* * *

Da der Kongreß seine Aufgaben nur erfüllen kann, wenn er auch in der zwischen zwei Tagungen liegenden Zeit immer an der Arbeit bleibt, wird darauf hingewiesen, daß der Schriftführer jederzeit bereit ist Anregungen entgegenzunehmen. Es empfiehlt sich, damit nicht zu warten, bis eine neue Tagung angekündigt wird, damit wenn irgend möglich, der Stoff für die Verhandlungen möglichst gut vorbereitet werden kann.

Der geschäftsführende Vorstand
der Internationalen Kunsthistorischen Kongresse:
Kautzsch. Goldschmidt. Koetschau.
Warburg.

KLEINE NACHRICHTEN

Berlin. Dr. Edmund Hildebrandt, Assistent an dem von Professor Wölfflin geleiteten kunsthistorischen Apparat, ist bei der Berliner Universität als Privatdozent zugelassen worden. Er wird seine Lehrtätigkeit im Winter mit einer Vorlesung über Rokoko, Klassizismus und Romantik beginnen.

Brüssel. Am 6. Juni verstarb zu Brüssel der bekannte Bildhauer Jef. Lambeaux. Er gehörte zu den bedeutendsten Vertretern der modernen belgischen Bildhauerschule, in seinen Werken schien der pathetische, überquellende, vollsinnliche Geist der Kunst seiner Vaterstadt Antwerpen wieder lebendig geworden zu sein. Er hatte in seinem Leben schwere Kämpfe durchzufechten, bis er seine Kunst durchgesetzt hatte. Am 13. Juli 1852 zu Antwerpen geboren, sah sich der Neunzehnjährige bei der Bewerbung um den belgischen Rompreis zurückgewiesen. Er wandte sich daraufhin nach Paris, wo er eine Reihe bedeutender Werke schuf, wie den „Bettler", die „Schlangenbändigerin", „die Morgenröte". In Paris anerkannt, eroberte er sich bald sein Vaterland, große Aufträge fielen ihm zu, u. a. der Salvius-Brabo-Brunnen auf dem Marktplatze zu Antwerpen und das große Bas-relief, die menschlichen Leidenschaften, das sich heute im Parc du Cinquantenaire zu Brüssel befindet.

Die belgischen Museen haben eine Reihe Neuerwerbungen zu verzeichnen, das alte Museum erwarb u. a. ein auf der Vente Hoogendijk in Amsterdam gekauftes, neuerdings von Humans dem Pierre Coecke (1502—1550) zugeschriebenes „Abendmahl" und ein Jagdstück von Jan van Kessel dem älteren. Das moderne Museum bereicherte sich um die „Ährenleserinnen" von Charles de Groux, eine Marine von Alfred Stevens und eine „Liebesbrücke", eine holländische Genrescene von Adolf Dillens.

Edinburgh. Das Schloß der Douglas, eines der historischsten Baudenkmäler in Lanarkshire und eines der ältesten Adelsschlösser Schottlands „Douglas Support" ist ein Raub der Flammen geworden. Dem Brand sind viele wertvolle Altertümer und Reliquien zum Opfer gefallen, von denen ein großer Teil aus der Zeit Robert Bruces herrührt.

Mailand. Die Brera-Galerie hat sich mit einem prächtigen Bildnis (0,97×0,78) von Girolamo Romanino allgemein als Romanino bekannt, bereichert. Dieser Meister ist am besten in Brescia zu studieren, wo die Kirchen mit seinen Malereien ebenso ausgefüllt sind wie mit Bildern Morettos. Kräftig, beinahe derb erscheint Romanino; sein Kolorit ist glühend, giorgionesk. Sein Hauptwerk ist in der städtischen Galerie zu Padua aufzusuchen: eine Madonna mit Heiligen. Nur ein berechnender und doch mächtiger Geist, der Disziplin und Genie in sich vereinigt, konnte ein solches Meisterwerk schaffen. Das neu erworbene Portrait, welches 14000 Lire kostete, stellt eine männliche Halbfigur aus dem Hause Martinengo dar. Das charakteristische Gesicht in Dreiviertelansicht blickt forschend, mit großen, schwermütigen Augen den Beschauer an. Blaß ist der Gesichtsteint, groß, stark gebaut die Nase, das ergraute Haar muß einmal halbblond gewesen sein. Ein sammtenes Barett bedeckt den Kopf, die rechte Hand ist mit einem hellledernen Handschuh angetan. Die Kleidung besteht aus einem Pelz und einem damaskierten Gewand; eine kostbare Goldkette mit Medaillon hängt auf die Brust herab. Von Romanino, der Lehrer Morettos da Brescia war, besaß bisher die Brera-Galerie nur ein Madonnabild mit Kind. B.

St. Petersburg. Am 13/26. April starb im Alter von 48 Jahren Alexander Neustrojew, der ältere Conservator der Kaiserl. Ermitage zu St. Petersburg. Neustrojew befasste sich zuerst mit Musik, widmete sich jedoch später ausschließlich der Kunstwissenschaft. 1891 fand er eine Anstellung in der Ermitage. 1898 erschien sein Werk „Die Gemäldegalerie der Kais. Ermitage". Außer diesem verfaßte Neustrojew eine lange Reihe Aufsätze über verschiedene Petersburger Kunstsammlungen, die in russischen Zeitschriften, in „L'Arte" und der „Zeitschrift für bildende Kunst" veröffentlicht waren, so über die Sammlung des Herzog v. Leuchtenberg, über die Niederländer in der Galerie die Akademie der Künste u. a.

Digitized by Google



Bernhard Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro. Studien zur Kunstgeschichte der italienischen Renaissancevilla und ihrer Innendekoration. Leipzig, Klinkhardt und Biermann. 1908, III, 435 und 57 S., geh. M. 32—, geb. M. 35.—.

Aus dem umfassenden Werk über die Renaissance- und Barockvilla in Italien legt Dr. Patzak zunächst den dritten, einem Haupt- und Prachtstück fürstlichen Bausinnes gewidmeten Band vor, einem Monument, das zudem den Vorzug hat, aus zwei stilistisch völlig von einander getrennten Teilen zu bestehen und in diesen mustergültig den Geschmack der zwei entscheidenden Jahrhunderte zu repräsentieren: eine Gründung des Alessandro Sforza der ältere Teil, während die jüngere Anlage ihre Entstehung dem Kunstsinn des fürstlichen Paares Francesco Maria della Rovere und Eleonore Gonzaga verdankt (von etwa 1530 an).

In dem einleitenden Kapitel gibt uns der Verfasser die historischen Daten, die für die Kenntnis der Bauherren und ihrer Schöpfungen wichtig sind. Anschaulich gibt er kurze Charakteristiken der Hauptpersonen; er läßt mit Hülfe zeitgenössischer Aufzeichnungen das Leben auf dem Lande im sechzehnten Jahrhundert vor unsern Augen wiedererstehen: wohl nichts interessanteres ist uns darüber erhalten, als die „Giornate Soriane" des Lodovico degli Agostini, in denen er das Leben auf den Landhäusern des Monte San Bartolo (so heißt die Höhe, auf der sich Villa Imperiale erhebt) schildert. Der Verfasser bereichert seine Darstellung mit reichlichen Auszügen aus dieser Schrift (S. 38 ff.).

Das zweite Kapitel behandelt in zwei Abschnitten die bauliche Anlage der beiden Villen, die erst später unter dem letzten Herzoge von Urbino, Francesco Maria II., durch einen auf einem Schwibbogen ruhenden Korridor mit einander verbunden wurden. Jedem der beiden Bauten ist eine ins einzelnste Detail getreue Beschreibung gewidmet. Es ist einleuchtend, daß Genga auch den älteren Sforzabau einem Neubau unterzogen hat (S. 68 ff.), als der stattlichere Fürstenhof der Rovere bedeutendere Räume erforderte. Das bietet dem Verfasser die Gelegenheit, den alten Bau zu rekonstruieren; dem Untersuchenden ergeben sich auffallende Beziehungen zu den von Luciano da Laurana geleiteten Bauten. Der Roverebau ist in seiner Anlage durch das ansteigende Terrain bedingt. Charakteristisch für ihn ist der „einheitliche, bis in alle Einzelheiten wohldurchdachte Originalentwurf." Der Verfasser legt in einem besonderen Absatz die Feinheit des Architekten dar, der entsprechend dem Zweck der ländlichen Anlage die starre Gesetzmäßigkeit milderte, das malerische Moment von Licht und Schatten wohl zu nützen verstand (S. 102 ff.)

Im dritten Kapitel (S. 117 ff.) ist der Kunstkreis der beiden Villenbautypen behandelt. Verfasser betont hier die Bedeutung des Sforzabaus mit seinem Binnenhof für die Geschichte der florentiner Villa: denn dort (um Florenz) ist vieles bei der Belagerung von 1530 zugrunde gegangen, das erhaltene meist durch Umbauten alteriert. Eine Reihe verwandter Villentypen werden besprochen. Dahingegen hat der Roverebau „unter den erhaltenen Hochrenaissancevillen Italiens nicht seinesgleichen". Abgesehen aber von Beziehungen zu Anlagen, wie der (untergegangenen) Villa Poggio Reale bei Neapel und Poggio à Cajano bei Florenz ist es unzweifelhaft, daß Genga in Rom die stärksten Anregungen durch Bramantes Entwurf für den Cortile del Belvedere des Vatikans und durch römische Villenanlagen (Villa Madama) erfuhr.

Das vierte, der Innendekoration der Sforzavilla gewidmete Kapitel charakterisiert erst die an dem malerischen Schmuck der Räume tätigen Meister: Girolamo Genga, Francesco Menzocchi, Raffaellino dal Colle, Bronzino, die beiden Dossi und Camillo Mantovano, um dann in eine Beschreibung der acht, mit Fresken geschmückten Räume überzugehen. Die Schwierigkeit besteht hier einmal in unserer ungenügenden Kenntnis des Stils mehrerer der genannten Meister, dann in dem schlechten Zustand der Erhaltung der Fresken, die in neuerer Zeit (1880—1882) durch den Maler Gius. Gennari aus Pesaro ohne Verständnis restauriert worden sind. Schon Thode hatte in seiner glänzenden Schilderung der Villa Imperiale (Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlgn. IX, 1888, S. 161 ff.) einen Versuch geboten, die Leistungen der einzelnen Meister gegen einander abzugrenzen; Patzak kommt hier oft zu anderen Resultaten, weil er jedem Meister nachgeht und von überall her die oft entlegenen Beispiele ihres Schaffens beibringt. Er bietet uns hier fast monographisch ausgestaltete Darlegungen, die für die Erkenntnis dieser Meister von der größten Bedeutung sind. So gibt es über Genga als Maler nichts annähernd so Ausführliches, als

was der Verfasser mitteilt; für die Dossi hat er besonders eingehende Studien gemacht, die er in einer besonderen Arbeit mitzuteilen verspricht. Auf Grund dieser vorbereitenden Darlegungen sucht er die Arbeiten, die die verschiedenen Meister in Villa Imperiale geleistet haben, zu präzisieren und weist von neuem auf beglaubigte Werke hin.

Allgemeine Ideen über Dekorationsstil sind im abschließenden Kapitel über das illusionistische Dekorationsproblem entwickelt, worin ganz rapid die gesamte Entwicklung von der pompejanischen Malerei an bis ins XVI. Jahrhundert begleitet ist.

Aus dieser auf die tunlichste Kürze beschränkten Übersicht wird man herauslesen, wie wichtig für die Geschichte des Villenbaues und der dekorativen Malerei die Arbeit Patzaks ist. Erwähne ich noch, daß 278 Abbildungen dem Text eingefügt sind, die eine Reihe von Villen und Fresken, resp. Bildern zum ersten Male — z. T. nach des Verfassers Aufnahmen — illustrieren, so mag jeder selbst den Schluß auf die Bedeutung des Buches ziehen. Hätte ich eine allgemeine Ausstellung zu machen, so wäre es die (man kann sie nicht oft tun) allzugroßer Gewissenhaftigkeit: ich meine dieses in dem Sinn, daß die Aufmerksamkeit des Lesers durch allzu vieles Detail ermüdet und durch zu oft wiederholte, stilvergleichende Hinweise zerstreut wird. Das macht dann freilich das Schlußkapitel wieder gut.

Wenn ich im folgenden einige Berichtigungen folgen lasse, so geschieht es nicht zu dem Zweck, Patzaks Leistung herabzusetzen, als vielmehr, um dem Verfasser die Anteilnahme bei der Lektüre zu beweisen, und weil die zufällige Beschäftigung zwar nicht mit dem Thema, aber mit den handelnden Personen, die direkt und indirekt am Entstehen der Villa Imperiale beteiligt gewesen sind, mir mancherlei Beobachtungen gestattete. Der Einfachheit wegen sei die Seitenzahl des Buches befolgt.

S. 4—5. Verfasser polemisiert gegen die alte pesaresische Tradition, nach welcher Kaiser Friedrich III. am 23. Januar 1469 nach Pesaro gekommen sei und am folgenden Morgen den Grundstein zur Sforzavilla gelegt habe. Er weist darauf hin, daß die Krönung des Kaisers im Jahre 1452 stattgefunden, der Kaiser aber damals eine Route eingeschlagen hat, auf der Pesaro nicht berührt worden sein könne. Das eine, wie das andere ist zweifellos richtig. Nun kann ich zwar (namentlich weil mir die Hauptquellenwerke zur Geschichte des Kaisers nicht zur Verfügung stehen) nicht exakt nachweisen, daß Friedrich III. damals Pesaro berührt hat, es aber durch sein Itinerar vor- und nachher fast zwingend dartun. Der Kaiser verließ Rom am 9. Januar und reiste über Viterbo und den Trasimenersee nach Perugia, wo er vom 14. bis 16. Januar sich aufhielt (Archivio stor. italiano XVI, p. I, S. 640). Am 16. Abends ging die Reise weiter nach Santa Maria degli Angeli bei Assisi; von dort über Gualdo und Sassoferrato in die Romagna nach Venedig zu (so berichtet das Chronicon Eugubinum, bei Muratori Scriptores t. XXI, Sp. 1017). Ferner wissen wir, daß die Ankunft in Regenta, dem Kastell des Herzogs Borso d'Este, am 26. Abends erfolgte und am folgenden Tage der Einzug in Ferrara (Muratori t. XXIV, Sp. 216). Zwischen diesen zwei Punkten der Reise: Sassoferrato und Regenta bei Ferrara (wohl das heutige Argenta), ist eine Lücke. Verfolgt man diese Route nun auf der Karte, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die damals (und so noch heute für die Postverbindung) gewöhnliche Route über den Furlopass genommen wurde, die von Sassoferrato über Cagli nach Fossombrone und von dort weiter bei Fano ans Meer führte. Um von hier in den Staat des Herzogs von Ferrara zu gelangen, mußte der Kaiser Pesaro, Rimini und Ravenna berühren. Wissen wir nun, daß er am 16. Januar von Perugia aufgebrochen war, am 26. Abends aber das ferraresische Gebiet betrat, berücksichtigen wir dabei, daß das Reisen durch das Gebirge zur Winterszeit große Schwierigkeiten bot, während man, einmal bei Fano ans Meer gelangt, ohne besondere Schwierigkeiten weiter kam: so ergibt sich, daß der Kaiser tatsächlich zu dem von pesaresischen Schriftstellern überlieferten Termin in der Residenz des Alessandro Sforza geweilt hat. Und was sollte sonst der Name „Villa Imperiale“ wohl für einen Sinn haben? Daß damals erst der Grundstein der Villa gelegt worden sei, ist keine zwingende Notwendigkeit.

S. 12. Über die Befestigung von Pesaro, es handelt sich dabei besonders um den Hafen, ist in Florenz mancherlei ungedrucktes Material erhalten, darunter ein langes Gutachten eines der Genga. Da ich auf Festungsbauten in den Studien über die Kunstbestrebungen der urbinatischen Herzöge nicht eingehe, so blieb dieses ausführliche Aktenstück von mir unberücksichtigt. Vgl. auch die wichtige Studie von Luigi Celli, die in der Nuova Rivista Misena VII, 1895, erschien.

S. 16. Der Verfasser scheint geneigt, eine vor das Jahr 1530 fallende, frühere Ausmalung der Zimmer anzunehmen. Dazu liegt gar kein Grund vor; weist er doch selbst nach, daß einige der Künstler zu eben diesem Termin dort

Digitized by Google

gearbeitet haben, andere aber später. Der Wortlaut des Schreibens der Herzogin läßt meines Erachtens keinen Zweifel darüber, daß jenes Jahr den Anfang der Arbeiten bezeichnet. Und warum weist Verfasser hier auf das zweifelhafte Porträt Guidobaldos in Bergamo hin, anstatt auf das Porträt im Palazzo Pitti, das Justi als das Porträt Guidobaldos von Bronzino in hohem Maße wahrscheinlich gemacht hat (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. VIII, 1897, S. 34 ff.).

S. 23. Es handelt sich nicht um Girolamo, sondern um Bartolommeo Genga: er ist derjenige, der im Hause Ammanatis gelebt hat (vgl. Milanesi VI, 326).

S. 30. Ich kann nicht glauben, daß die Base des Idolino ein Werk Gengas sein soll. Bei anderer Gelegenheit werde ich eine Vermutung über den Urheber äußern, die jedenfalls auch nach Oberitalien führt. — Die kostbaren Tische der florentiner Sammlungen stammen nicht aus Urbino, sondern sind Arbeiten, die für die Großherzöge von Toskana angefertigt worden sind.

S. 190. Warum gibt Verfasser die Fesselung Amors der National Gallery nicht getrost dem Genga, trotz der Signatur mit Signorellis Namen? Die Ausführung wenigstens zeigt die gleiche Hand, wie die beiden Bilder der Galerie in Siena. — Bei dieser Gelegenheit füge ich dem „Werk“ Gengas ein, soviel ich weiß, nur von Frizzoni ihm zugeschriebenes Bild hinzu: die Madonna im Mailänder Kastellmuseum (Nr. 250).

S. 205. Ich kann dem Verfasser nicht folgen, wenn er auf dem großen Bild Gengas im Kaiser-Friedrich-Museum die Porträts des Kardinals Alidosi und Gengas findet. Alidosi ist als jüngerer Mann gestorben; Genga war, als das Bild entstand, eben vierzig Jahr, kein Greis, wie der Cyprianus.

S. 211. Es geht doch unmöglich an, auf einige jetzt in Forli vorhandene Bilder Parmigianinos, von denen niemand weiß, wann sie dorthin gekommen sind (das von Patzak citierte Buch von Calzini-Mazzatinti macht in dieser Hinsicht keinerlei Angaben), ein Abhängigkeitsverhältnis Menzocchis zu basieren. Viel näher läge es, daß dieser die 1527—1529 in Bologna entstandenen Gemälde des Meisters von Parma studiert habe.

S. 226. Ich glaube dem Verfasser gern, daß die auf Vasari folgende Literatur mancherlei Überraschungen birgt; aber seine Polemik gegen Dollmayer scheint mir gerade hier fehl zu gehen; denn der von ihm angeführte Gewährsmann, Graziani, bestätigt doch die Annahme jenes Forschers, wenn er Raffaellino dal Colle einen Schüler des Giulio Romano nennt (nicht Raffaels). Und diese Herkunft verraten alle Arbeiten des Meisters aus Borgo aufs deutlichste. Daß die Arbeiten im Konstantinssaal tatsächlich um 1523 in Arbeit waren (vollendet 1524—1525), bewiesen die von Müntz veröffentlichten vatikanischen Rechnungen (s. Arch. stor. dell' arte I, 1888, S. 447 ff.). Der Name des Raffaellino findet sich hier nicht.

S. 262. Im Palazzo Grimani bei Santa Maria Formosa in Venedig sind in zwei Räumen recht bedeutende dekorative Malereien von Camillo Mantovano erhalten (nach A. della Rovere, Arte e Storia XVI, 1897, S. 70).

S. 277. Hier muß ich mich gegen Patzak durchaus auf Thodes Seite stellen, dessen Kritik der Fresken völlig richtig ist. Wenn auch die Stanza dell' Incendio in der Ausführung wesentlich Arbeit der Raffaelschule ist, so blieb der Meister darum doch der die Kräfte lenkende Geist. Und wie tief selbst unter den unerfreulichsten Arbeiten in den Stanzen stehen die Imperialefresken insgesamt!

S. 332. Hier liegt der einzige, schwerer wiegende Irrtum Patzaks vor, wenn er das Plafondgemälde des „Gabinetto“ als „Ernennung des Francesco Maria zum Capitano generale der Kirche durch Kardinal Alidosi“ deutet. Ich weiß, die Menschen jener Zeit hatten starke Nerven; aber daß die Herzogin ihrem Gatten seinen Todfeind, den er eigenhändig aus dem Leben befördert hatte (ein Ereignis, das noch lange seine Schatten auf die Schicksale des Herzogs warf), habe an die Decke malen lassen, das ist denn doch selbst diesem Geschlecht zu viel zugemutet. Das Wappen des Banners: rote Lilie auf weißem Feld, hätte dem Verfasser die rechte Spur weisen müssen: es ist das der Stadt Florenz. Und Florentiner Tracht trägt der Mann von rechts (den „lucco“), sowie derjenige, in dem Patzak den Kardinal Alidosi sehen will. Was ist hier dargestellt? Ich weiß es nicht; aber man darf hier vielleicht daran erinnern, daß die Florentiner den Francesco Maria vorübergehend zum Generalkapitän ernannt haben. Der Biograph des Herzogs, Gio. Battista Leoni, hat davon gewußt (Vita di Francesco Maria, Venedig 1650, S. 290); aus ungedruckten Papieren ersehe ich, daß das Instrument der Condotta am 27. Mai 1522 ausgefertigt war.

S. 384. Die Jünglinge auf dem Fresko der Apotheose können kaum die Söhne des Herzogs darstellen: der zweite Sohn Giulio — der spätere Kardinal von Urbino — war erst 1533 geboren.

S. 408 und 414. Warum merkt Verfasser nicht an, daß die Ausführung dieser Fresken in Loreto im wesentlichen von Palmezzano herrührt? Man kann dessen Hand in diesen klobigen Formen doch gar nicht verkennen.

Georg Gronau.

Digitized by Google

La Roma Antica di Ciriaco d'Ancona, disegni inediti del secolo XV, pubblicati et illustrati da Christian Huelsen con XVIII tavole e 31 illustrazioni nel testo. Roma, Ermanno Loescher 1907.

In der Palatina zu Modena befindet sich ein Sammelband von 233 Blättern in reicher originaler Lederfassung, der von jeher das Interesse der Altertumsforscher auf sich gezogen hat. Auf feinstes Pergament kalligraphisch mit verschiedener Tinte geschrieben, kostbar und geschmackvoll teils mit Miniaturen, teils mit Zeichnungen, die dem Texte beigefügt sind, verziert, enthält er vorzugsweise Epigraphica und Philologica: neben Inschriften Valerius Probus sowie Petrus Diaconus de notis, eine Beschreibung Roms (fol. 11—24) und daran anschließend Zeichnungen nach Monumenten des alten Roms (fol. 25—44) usw. „Johannes Marcanova doctor Patavinus", der in Bologna an der Universität von 1452 bis 1467 Lektor der Philosophie und Medizin gewesen war,[1]) hatte ihn im Jahre 1465 daselbst anfertigen lassen, wie er selbst auf fol. 10 des Codex vermerkt.

Marcanova war ein gelehrter Humanist und Altertumsfreund, wohlbekannt als Verfasser antiquarischer Werke. In seinen Mußestunden sammelte er, nach dem Zeugnisse des Scardeonius, allerlei Antikaglien, Münzen und besonders Inschriften, mit deren Hilfe er ein Werk über Leben, Gebräuche und Geschichte der alten Römer zu illustrieren gedachte; und diesem Zwecke sollten auch Zeichnungen nach antiken, d. h. zumeist römischen Monumenten dienen, die in seinen Besitz gelangt waren. Solche Tätigkeit entsprach dem Zuge der Zeit, die nicht nur für die antike Kleinkunst, sondern auch für Roms Ruinenwelt die höchste Vorliebe bezeugte; und der literarischen Begeisterung für sie, der zuerst Petrarka lauten und klassischen Ausdruck verliehen hatte, waren inzwischen seit der Wende des Tre- zum Quattrocento die künstlerische Erforschung und Verwertung zugunsten der eigenen Produktion gefolgt. Marcanova gebührt der Ruhm, einer der frühesten Pfadfinder auf diesem Gebiete gewesen zu sein und zugleich mit einer gewissen Systematik, wenngleich mit unzulänglichen Mitteln und Kenntnissen, Richtung und Betrieb der Altertumsstudien bestimmt zu haben.

Mit diesen wissenschaftlich literarischen Absichten Marcanovas steht der Modeneser Codex in enger Beziehung. Ihn ließ der gelehrte Humanist in Bologna mit aller erdenklichen Sorgfalt und mit feinem Geschmacke ausstatten, um ihn seinem Gönner, dem Herrn von Cesena, Malatesta Novello zu verehren. Als er aber vollendet war (20. XI. 1465), war jener bereits verstorben, und so blieb er in Marcanovas Besitz, mit dessen Bücherschätzen er an das Kloster San Giovanni in Verdara zu Padua und nach mancherlei Schicksalen a. 1803, aus der Hinterlassenschaft des letzten Marchese Obizi, in die Palatina von Modena gelangte.

Während die epigraphischen und philologischen Partien des Bandes schon längst von Henzen, de Rossi, Mommsen u. a. untersucht und fruktifiziert waren, blieben die römischen Zeichnungen infolge eines absprechenden Urteiles de Rossis, der sie kurz als Phantastereien abgetan, bisher ohne Beachtung. Und doch verdienen diese 18 Blätter nicht allein vom archäologisch topographischen, sondern auch vom kunsthistorischen Standpunkte eingehendes Studium; und dieses hat nunmehr der um die Erforschung der Topographie des antiken Roms hochverdiente Professor Christian Huelsen mit der ihm eigenen Sachkunde und Gewissenhaftigkeit ihnen angedeihen lassen. Bereits in einem Vortrage des archäologischen Institutes zu Rom vom 20. April 1906 hatte er auf die Bedeutung dieser Zeichnungen hingewiesen, auch einige von ihnen bekannt gegeben. Nun liegt die vollständige, mit ausgiebigem Kommentare versehene Ausgabe aller vor, eine mustergültige und bis zu einem gewissen Grade abschließende Arbeit in italienischer Sprache, die der gelehrte Verfasser der bekannten Archäologin Donna Ersilia Caetani-Lovatelli gewidmet hat.

In ruhiger klarer Weise, unter Prüfung aller in Betracht kommenden Voraussetzungen und Einwendungen, werden Geschichte und Provenienz des Codex, überhaupt alles in biographischer, topographischer und kunsthistorischer Beziehung Wichtige untersucht und dargestellt. Die Ausstattung der Studie ist vorzüglich, die Reproduktion der Tafeln eine gelungene. Den nicht sehr umfangreichen, aber um so gehaltvolleren Ausführungen des Autors sind zahlreiche Illustrationen beigefügt, die dem Leser die Nachprüfung sowie die Bildung eines eigenen Urteiles erleichtern, und auch da, wo man nicht ganz Huelsens Ansichten beistimmen kann, oder wo man weiter gehen möchte, berühren die kluge Zurückhaltung des Verfassers, seine Sachlichkeit und Sauberkeit inbezug auf Methode und Ergebnisse der Forschung überaus wohltuend, gewiß ein großer Vorzug gegenüber einem so spröden, und so wenig

[1]) Vielleicht bekleidete er dieses Amt schon a. 1451; denn ein in den Rotuli der Universität in dem Jahre genannter Johannes de Marignano (Marignano bei Portogruaro) scheint nach Huelsens ansprechender Vermutung mit ihm identisch zu sein.

Digitized by Google

erforschten Materiale, bei dem auf Schritt und Tritt zur Hypothese gegriffen werden muß, und die Rekonstruktion des ursprünglichen Zusammenhanges nicht immer gelingen will.

Die Resultate, zu denen Huelsen gelangt, sind nun interessant genug. Dem Anscheine nach kannte Giovanni Marcanova Rom nicht aus eigener Anschauung. So war er, wie schon bei den Inschriften nachgewiesen worden ist, auch bei den Zeichnungen nach antiken römischen Monumenten auf fremde Unterstützung und Überlieferung angewiesen. Er benutzte also Vorlagen, die ihm als Originale unter die Hände gekommen waren, oder die er wahrscheinlich als vertrauenswürdige ansah und mit Hilfe eines Bolognesischen Zeichners kopieren ließ. Dieser Zeichner war nun kein bedeutender Künstler; dem Anscheine nach eher ein Miniator, und seine Leistungen haben demnach einen recht geringen Kunstwert, mit Ausnahme vielleicht von Tafel I, die Huelsen einem besseren „Künstler" zuweist. Ob der aber der Lehrmeister des Kopisten der anderen 17 Blätter gewesen ist, steht dahin. Die Zeichnungen sind mit feinen Federstrichen ausgeführt und leicht laviert. Stellenweise sieht man noch die punktierte Vorzeichnung in leichtem Rötel. Formenbehandlung und Komposition sind gering; einige Bilder erscheinen ineinander geschachtelt. Ohne Kenntnis der Perspektive, arbeitet der Autor mehr in silhouettierender Manier, doch zeigt er einen gewissen primitiven Sinn für Landschaft und Genre, womit er seine Skizzen ausstaffiert und umändert. Auf einigen, wie z. B. Tafel V: Forum Romanum, Tafel IX: Tiberansicht, erscheinen diese Staffagen — hier eine Marktszene, dort die römische Campagna — als Hauptsache. Er kann mit keiner allzugroßen Treue verfahren sein. Auch Mißverständnisse und Fehler begegnen mehrfach. An die Monumente seiner Umgebung, also Bolognas, lehnt er sich an. Sie benuzt er zur Erläuterung und Ergänzung der alten Denkmäler, zumal wenn seine Vorlagen, wie es scheint, an Deutlichkeit zu wünschen übrig ließen. Aber auch Rekonstruktionen wie auf Tafel IV: das Hochgericht auf dem Kapitole, die antike Straße auf dem Palatin Tafel VIII, die allerdings „phantastische" genannt werden müssen, entsprangen einem Verlangen nach lebendiger Veranschaulichung des Alten, dieses unmittelbar mit der Gegenwart zu verbinden und für diese zu fruktifizieren. Das Quattrocento stand den Altertümern relativ frei gegenüber. Ihre antiquarische Verwertung kam, wenn überhaupt, erst in zweiter Linie in Betracht. Das äußerte sich häufig in einer seltenen Unbefangenheit inbezug auf die Wiedergabe von Vorlagen und Originalen, in einer sehr geringen Akribie und Sachlichkeit, wie wir sie z. B. auch in den Illustrationen der Hypnerotomachia finden, an die die Zeichnungen des Codex Marcanova überhaupt, nach Stil wie Auffassung, gemahnen; und diese Eigentümlichkeit erschwert nicht nur die Erklärung der Darstellungen, sondern beeinträchtigt auch ihren topographisch-kunsthistorischen Wert.

Marcanovas Zeichnungen gehen nun auf Vorlagen des Ciriaco de' Pizzicolle aus Ancona zurück. Mit diesem Kaufmanne, Epigraphiker und Antiquar, der sich weit in der Welt umgesehen und auf seinen Fahrten eifrigst gesammelt, auch berühmte Monumente (wie z. B. das Parthenon) skizziert hatte, stand der Lektor in Bologna in Verbindung. Dieses Abhängigkeitsverhältnis war bereits für den größten Teil des Modeneser Codex bekannt. — Mommsen hat Marcanova einen der ältesten und vornehmsten Kompilatoren von Inschriften Cyriaks genannt. — Dasselbe nun auch für die Zeichnungen nach antiken Monumenten Roms mit überzeugenden Gründen nachgewiesen zu haben, ist Huelsens Verdienst. Darin liegt der Wert seiner Studie wie der Handschrift überhaupt. Vielleicht daß auch die den 18 Zeichnnngen vorangehende Beschreibung Roms (fol. 11—24) auf Cyriak zurückgeht. Cyriak kannte Rom genau. Mehremale hielt er sich, unter Martin V., Eugen IV. und Nikolaus V., in der ewigen Stadt auf. Er plante, seinem Biographen zufolge, nichts geringeres als eine Rekonstruktion der alten Stadt, ein Vorhaben, das dann nicht zustande gekommen ist, später Raffael, dann Pirro Ligorio beschäftigt hat; und wenn es heute in der modernen archäologisch-topographischen Schule der Verwirklichung nahe gerückt erscheint, so ist das nicht zum kleinsten Teile den gediegenen Forschungen Huelsens zu verdanken. Ich nenne in der Beziehung allein den dritten und Abschlußband von Jordans Topographie Roms im Altertume, ein Meisterwerk im wahren Sinne des Wortes, das noch lange nicht genug in seiner ganzen Vielseitigkeit und Gründlichkeit gewürdigt wird (Berlin 1907).

Cyriak hatte für sein Unternehmen, etwa um 1450, antike Monumente und Stadtteile Roms aufgenommen. Freilich war auch sein Zeichentalent sehr gering, seine Behandlung, wie wir aus einigen Proben wissen, nichts weniger als treu, sein Auge ohne Schulung; und mit Rücksicht auf diese Mängel glaubt eben Huelsen die starken Veränderungen und „Verbesserungen" des Bolognesischen Nachzeichners erklären und entschuldigen zu dürfen. Cyriaks Zeichnungen können mehr als Kuriositäten denn als exaktes Quellenmaterial gelten, und Huelsen warnt mit

Recht vor ihrer Überschätzung. Diese römischen Zeichnungen sind nun im Originale bisher nicht erhalten. Aber ein Teil davon liegt in den Nachbildungen des Codex Palatinus zu Modena vor. Nach Huelsen habe sie Cyriak vor den Monumenten selbst entworfen. Das wird auch meistenteils richtig sein; zu untersuchen bliebe aber in der Folge dennoch, ob auch er nicht bereits fertige Vorlagen, Muster- und Skizzenbücher benutzt habe, an denen ja schon im frühen Quattrocento kein Mangel war. Vielleicht wäre ein solches Verhältnis bei Tafel IX (Stadtansicht von der Tiberseite) anzunehmen?

Huelsens Ausführungen geben sonst zu Ausstellungen keinen Anlaß. Zu verbessern ist (p. 42) das Erscheinungsjahr von Scardeonius de antiquitatibus Patavinis 1540 in 1560 (wohl Druckfehler). Die Vorrede dazu ist von 1559 datiert. Nach Marcanova - Cyriaks Abbildung ruhte das Reiterstandbild Marc Aurels vor dem Lateran, bevor es unter Sixtus IV. a. 1474 die klassizierende Basis erhielt, auf kleinen Löwen, nach Art trecentistischer Grabdenkmäler der Pisani- und Kosmatenschule. Nach Heemskercks Skizzenbuche befanden sich im Cinquecento auf kurzen Pilasterstümpfen vor dem Denkmale zwei liegende Löwen, die Huelsen als von der mittelalterlichen Basis herrührend bezeichnet. Das hätten aber vier sein müssen. Wenn der Codex Palatinus nur zwei gibt, so beruht das auf dem Ungeschicke des Zeichners, der die beiden der hinteren Seite in der Verlängerung nicht darzustellen verstand! Huelsen hat sich nur auf die topographischen Beziehungen beschränkt; er schließt aber seine Arbeit mit einem Hinweise auch auf die Bedeutung der Zeichnungen für die Kunst des Quattrocentos. Und es wäre zu wünschen, daß sie auch in der Beziehung untersucht würden, namentlich mit Rücksicht auf die Staffagen und Hintergründe, wie sie die Künstler in Florenz und Umbrien seit Benozzo Gozzoli auf ihren Gemälden und Fresken in großem Umfange anzubringen liebten. Mit Hilfe des reichhaltigen Materials, das im Codex Escurialensis, Barberinus u. a. publiziert vorliegt, sind derartige Untersuchungen nunmehr mit Erfolg in Angriff zu nehmen. Ihnen schließt sich Huelsens neueste Veröffentlichung von Zeichnungen Cyriaks an, die vielleicht zu frühesten topographischen Aufnahmen römischer antiker Denkmäler gehören.

Karl Frey.

8

Michele Lazzaroni — Antonio Muñoz: Filarete, scultore e architetto del secolo XV. Con 130 incisioni e 24 tavole. Roma, W. Modes 1908. Großquart 290 S.

Eine opulente Publikation von 290 großen Quartseiten mit über 150 Abbildungen über den Meister der Bronzetüren von St. Peter! Keiner der großen Plastiker des Florentiner Quattrocentro hat bisher auf italienischer Seite eine ähnliche Würdigung erfahren. In Rom ist man mit Recht bemüht, die altrömische Kunstschule, die bis ins XIII. Jahrhundert und dann schließlich über das ganze Mittelalter zurückreicht, zur Geltung zu bringen, zumal die Florentiner Gruppe noch immer allzu stark im Vordergrund der Forschung steht. Nun ist Filarete zwar Florentiner; aber seine Bronzetüren sind sehr unflorentinisch — man kann sie direkt römisch nennen, wenn man damit die wulstigen Ranken, die schweren Figuren, die antikisierende Gesamtsprache charakterisieren will. Eine genaue Detail-Reproduktion der Tür war sehr wünschenswert, namentlich der in den Ranken versteckten Mythologie, die man in Sauers Repertoriumaufsatz zwar lesen, aber nicht sehen konnte. Die Beschreibung dieser Türe nimmt 122 Seiten in Anspruch. Sie ruht durchaus auf den Untersuchungen von v. Öttingen, Sauer, v. Tschudi und Müntz. Diese Autoren werden, was in Italien nicht immer der Fall, auch zitiert, aber ihre kleinen errori unnötig gründlich aufgespießt. Durften wir hoffen, bei dieser Detailuntersuchung der Reliefs etwas über die von Filarete abhängigen kleinen Plaketten zu erfahren, so sehen wir uns enttäuscht. Daß die Arbeit der Mitarbeiter Filaretes an dieser Tür nicht abgegrenzt werden kann, sagte schon H. v. Tschudi; seitdem sind aber von Gloria die Dokumente über Donatello in Padua veröffentlicht werden, und es hätte nahe gelegen, die Gepflogenheiten dieser Gußhütte zum Vergleich heranzuziehen. Manche Einzelaufnahmen der Tür hätten um so mehr entbehrt werden können, als wir das Eingehen auf die selbständigen Arbeiten der Schüler Filaretes vermissen, namentlich Pasquino da Montepulcianos, dessen Werke nur summarisch und ohne Abbildungen aufgeführt werden. Wie steht es denn nun eigentlich mit dem Grabe Pius II. in S. Andrea della Valle? Bei den Vorbildern, die für die Bronzetüre gesucht werden, ist das wichtigste, Giottos Tabernakel, vergessen worden; in der Liste der alten Bronzetüren Italiens fehlt die von S. Paolo fuori l. m., die doch an erster Stelle zu nennen war. Vor allem aber vermissen wir eine künstlerische Würdigung, einen Abschnitt über die drei so ganz verschiedenen

Digitized by Google

Reliefstile dieser Tür, eine Ableitung dieses Typus aus der früheren Reihe. Wie kommt es, daß diese Tür ganz anders aussieht als die Türen am Florentiner Baptisterium, als die in Pisa, als die süditalienischen? Die Autoren fragen, woher Müntz wisse, daß Filarete bei Ghibertis erster Tür geholfen habe; die Quelle ist nicht verborgen, es steht einfach bei Vasari, und wenn dieser auch manche Mitarbeiter fälschlich nennt, so ist doch damit nicht die ganze Liste hinfällig. Gut wird die gänzlich andere Art Donatellos und seiner Schule durch den Vergleich mit der Grabplatte Papst Martins V. betont; ich glaube nach wie vor, daß dieses Meisterwerk zwar von Simone Ghini gegossen, von Donatello aber modelliert ist. Mit Recht wird auf die Wichtigkeit des Grimaldi-Codex hingewiesen, den Acchiardi und Venturi (letzterer im 5. Band seiner KG.) publiziert haben. Für die meisterhafte Bildung der Tierwelt bei Filarete finden auch diese Autoren kein Vorbild.

Den Anlaß zu der Publikation gab wohl die Entdeckung einer Bronzebüste des Griechenkaisers Johannes Palaeologos, die 1888 in Rom auf dem Campo di Marte (!) für ein Butterbrot gekauft wurde und heute im Museo de propaganda fide in Rom steht. Das ist ein schöner Fund, zumal er auch fest datiert werden kann, 1439. Ist diese Büste aber von Filarete, so kann m. E. weder der Caesar in der Sammlung Lazzaroni in Paris noch der männliche Kopf in Wien (dort „XVI Jahrh." bezeichnet), die Venturi dem Filarete zuschrieb, von Filarete stammen. Die Reliefs und Statuetten, die das zweite Kapitel nennt, sind schon von Courajod und Bode als Filaretes Arbeiten erkannt worden. Der Zweifel an der Autorschaft der großen Madonnenplakette, von der Berlin und der Louvre ein Exemplar besitzen, ist m. E. unberechtigt. Das große Marmorrelief des heiligen Markus in S. Marco in Rom ist auch m. E. nicht von Filarete; aber daß es „ad evidenza la maniera di uno scultore donatelliano" zeige (S. 138), ist erst recht ein Irrtum; wahrscheinlich ist es eine venezianische Arbeit.

Die Darstellung der Tätigkeit Filaretes in Mailand als Architekt des Kastells und des Hospitals ruht auf Beltramis Ergebnissen; andere Arbeiten, wie z. B. A. G. Meyers Buch, scheinen die Verfasser nicht zu kennen. Wichtig ist der von Beltrami gefundene Kopf des heiligen Ambrosius von Filarete, der sich heute in Arona befindet. Der letzte Abschnitt exzerpiert den Traktat Filaretes und gibt eine willkommene Übersicht über den Inhalt nach dem Codex Magliabecchianus, dessen wichtigste Zeichnungen abgebildet werden. Aber hier fehlt es an den kritischen Notizen. Wie wichtig ist die Stelle S. 250 über die Florentiner zeitgenössischen Bildhauer! Wer ist der Bruder Agostino di Duccios, Ottaviano? Ist Dino = Mino? Wer ist der Luca in Mantua? Ist Domenico da Lugano der Gaggini? Wer ist unter dem Schiavonen zu verstehen, etwa Francesco Laurana? Sind am Schluß die Baroncelli gemeint? Mit diesen Rätseln mußten sich die Herausgeber doch auseinandersetzen.

Man kann aus dem Buch nicht ersehen, wie sich die Arbeit auf die beiden Verfasser verteilt; Ant. Muñoz wird wohl die Hauptarbeit zufallen. Seine Ergebnisse führen nicht über das hinaus, was v. Oettingen, Sauer, v. Tschudi, Bode, Courajod, Müntz, Beltrami, Meyer, Molinier u. a. gefunden haben, abgesehen von dem Fund der Büste des griechischen Kaisers. Wir würden aber den Dank für diese Zusammenfassung der Resultate der Forschung in einer so schönen illustrierten Publikation freudiger abstatten, wenn die Anerkennung der Vorarbeit vornehmer zugestanden wäre. Das Wort über Oettingen S. 4, „che, a dir vero non ha fatto che riassumere con somma diligenza il già noto" paßt nicht auf Oettingens beide Bücher, wohl aber auf das vorliegende.

Paul Schubring.

❧

Avena, A. Il Restauro dell' arco d'Alfonso d'Aragona in Napoli. 4°. XIX u. 152 S. 135 illustrazioni e tre tavole fuori testo. Pr. 20.— Lire. 1908. Danesi, editore, Roma.

Das Buch zerfällt in zwei Teile, die nur äußerlich miteinander zusammenhängen — den Text und die Abbildungen. Was den Text betrifft, so wäre wohl kein zweiter wie der Verfasser in der Lage gewesen, uns über eins der interessantesten Bauwerke Italiens aus dem XV. Jahrhundert eine geschichtlich, technisch und stilkritisch erschöpfende Arbeit zu geben, war er doch jahrelang mit seiner Herstellung beschäftigt. Auch ist er sich dieser seiner Ausnahmestellung wohl bewußt: mit einer nicht eben angenehm berührenden Eindringlichkeit, die in dem ganzen Werke das liebe Ich dem Leser in Wort und Bild nur zu häufig vorführt, lesen wir schon in der Einleitung, die Annahme wohlwollender Freunde sei nicht unberechtigt, er habe bereits die Hand an eine geschichts- und kunstkritische Arbeit gelegt, „in der die Erforschung dieses Denkmals und seine persönlichen Ansichten darüber zu der genauesten und klarsten Erkenntnis dieses bedeutenden Werkes

beitragen würden", sei es ihm doch vergönnt gewesen, „bestimmte und unwiderlegliche Beweise zu sammeln, die dartun würden, daß nicht alle von trefflichen Schriftstellern aufgestellten Behauptungen in dem Denkmale selbst ihre Bestätigung finden". In diesem Buche finden wir vorerst davon auch nicht das Geringste; ja, es wird allen kritischen Fragen mit einer gewissen Angstlichkeit aus dem Wege gegangen! Und doch, wie dankbar wären wir ihm gewesen, wenn Avena mit dem Flederwisch tapfer herausgefahren wäre, anstatt uns mit so dunkeln Andeutungen den Mund wässerig zu machen! Wer freilich mit seiner Art zu arbeiten vertraut ist und weiß, daß auch in seinem früheren Werke Monumenti dell' Italia meridionale das Gute meist nicht von ihm stammt, und was von ihm ist, nicht viel taugt, der wird auch von diesen verheißungsvollen Versicherungen nicht sonderlich viel halten. —

Die meist recht guten Abbildungen bestehen aus bekanntem und neuem. Das erstere, wie z. B. der hier nun innerhalb vier Jahren schon zum vierten Male wiederholte Druck des Bildes von Neapel aus dem Strozzihause nach der Napoli Nobilissima und andere Abbildungen derselben (leider eingegangenen) Zeitschrift von der Neuen Burg sind zwar angenehme, aber nicht notwendige Beigaben. Auch eine ganze Reihe im Kunsthandel längst erhältlicher Photographien waren nur dann erforderlich, wenn über das Dargestellte auch etwas zu sagen war. Dankbar begrüßen wir dagegen auch um ihrer selbst willen die von dem Architekten Magliano angefertigten vielen Einzelaufnahmen, die dem Forscher das gesamte Studienmaterial in meist befriedigender Form darbieten. Ferner erhalten wir einige Zeichnungen Avenas und auch einen Grundriß der Burg, die demjenigen, der endlich einmal die Geschichte dieses überaus interessanten Denkmals zu schreiben unternehmen will, von Nutzen sein werden. Endlich finden wir noch die Darstellung einiger technisch interessanter Momente, die freilich dem Kunsthistoriker nichts helfen.

Neben diesem reichen und ganz unsystematischen Bilderbuche läuft nun ein Text her, durch den man sich mit wachsendem Unmute hindurchliest. Es ist nämlich auch nicht mit einem Worte von den zahllosen Fragen die Rede, die uns die Bilder vorlegen, sondern wir erhalten in der ermüdendsten Breite nichts als eine Geschichte der verschiedenen Vorschläge und Pläne zur Wiederherstellung unsers Denkmals. Es werden da ganze Akten abgedruckt, die längst ihrem verdienten Schicksale, vergessen zu werden, verfallen waren: und man wird bald von der unangenehmen Empfindung gefangen genommen, daß alles dies nur geschieht, um die Verdienste des Verfassers in ein besonderes Licht zu stellen. Möglich, daß seine Leistungen vom technischen Standpunkte alle das Lob verdienen, das er sich selber spendet: schön ist bekanntlich aber ein solches Verfahren nicht, und wenn die Widerlegung dieses oder jenes Vorgängers noch obendrein mit einem großen Aufwand von Ausrufezeichen geschieht (auf S. 120 finden sich in sieben Zeilen neun!), so trägt diese Art geschmackloser Unterbrechung des Textes nicht zum Genusse bei. —

Sehe ich von der Würdigung technischer Dinge als nicht sachkundig ab, so beschränkt sich die wissenschaftliche Ausbeute auf ein Paar Kleinigkeiten. Aus einem Berichte der Akademie von Neapel vom 28. Dezember 1852, S. 10 erfahren wir, daß der beim Bogen verwendete Stein „Betuliamarmor" sei, der den Fehler habe, weich zu sein und leicht zu zerfallen. Derselbe Betuliamarmor kehrt noch einmal wieder, und gern erführe man von dem Hersteller des Bogens, was denn das für ein Material ist. Er sagt uns nichts davon, wie ich denn auch in Fachbüchern nichts darüber habe erfahren können. Ich kann mir das Wort nur aus einer Entstellung von Betogli erklären, einem 698 m hohen Gipfel bei Karrara, dessen geologische Eigenart aus der bei Fischer (La Penisola italiana. Torino 1902. S. 254) abgedruckten Karte des italienischen geologischen Amtes ersichtlich ist. Auf diese Weise erfahren wir also, daß der Marmor für den Bogen aus Karrara kam und von dem damals im Besitze des Königs Alfons befindlichen Porto Venere (dem Port Vandres der Urkunden) aus nach Neapel verschifft wurde.[1]) Mit besonderem Behagen verweilt der Verfasser bei seiner Entdeckung, der obere Bogen sei keine Nische, sondern ein durch eine spätere Stützwand geschlossener ursprünglich offener Bogen. Und doch hat er das früher von unten ebensowenig sehen können wie Andere, und wenn er daher meint, ich sei demselben Irrtum verfallen und erst durch ihn auf das wahre Sachverhältnis aufmerksam geworden, so übersieht er, daß der Irrtum ebenso begreiflich war, wie der Sachverhalt für den ersten Blick aus der Nähe klar sein mußte. Weder dies noch irgend etwas anderes habe ich leider bei meinem vielmonatlichem Aufenthalt von dem Verfasser über den Bogen erfahren können; wohl aber fällt es mir auf, gelegentliche Andeutungen von

[1]) Hiernach sind meine Ausführungen, Laurana S. 66 zu berichtigen. Der Betogli ist grauweiß mit einem Stich ins Gelbliche.

mir im Buche des Verfassers als eigenes zu finden, so die Erklärung der richtigen Haltung der Mittelfigur auf dem Flachbilde der linken Laibung, die Annahme von mindestens fünf verschiedenen Händen bei der Ausführung des großen Triumphzuges u. a. m. Das konnte natürlich jeder Kenner, der die Dinge aus der Nähe betrachtete, ebensogut „entdecken", und auch Burger hat ja dasselbe gefunden, was ich Avena mitteilte: wogegen ich mich aber verwahre, das ist, erst durch Avenas Hinweise solch selbstverständliche Beobachtungen gemacht zu haben. — Von einigem Interesse ist es ferner, in dem Buche Avenas zu lesen, wie man sich den oberen Bogen und die Nischen der Laibung ausgefüllt dachte, wobei wir wiederum die vielen Ausrufungszeichen des entsetzten Verfassers gern entbehrten. Für den Kunsthistoriker von Wert sind auch die Ausführungen über das Mauerwerk S. 93, wodurch erwiesen wird, daß der Bogen in vier deutlichen Absätzen erbaut wurde. Der Verfasser will das bereits vorher aus der Stilkritik des Bogens erkannt haben, vergißt aber zu erwähnen, daß der Gedanke schon mehrfach vor ihm ausgesprochen wurde, wie er denn auch seinen eigenen stilistischen Beweis schuldig bleibt. S. 102 erhalten wir die Wiederholung einiger längst bekannter Notizen über die mannigfachen Schicksale des Bogens: auch hier läßt der Verfasser die Gelegenheit unbenutzt, uns, wenn nicht neues zu sagen, doch einen zusammenhängenden Abriß über die Geschichte des Bauwerks, das ihm anvertraut war, zu geben. Als das Verdienstlichste des Buches betrachten wir die Tafel III (Fig. 144), auf der uns der große Triumphzug dargestellt ist, wie er in seine einzelnen Marmorblöcke zerfällt — ein schätzbares Hilfsmittel beim kritischen Studium der einzelnen Werkstätten. Damit ist aber die Ausbeute für uns auch erschöpft. Was die Restaurierung selbst betrifft, so sind ja die dabei von Avena befolgten Grundsätze nicht seine Erfindung; es ist aber dankbar anzuerkennen daß z. B. alle erneuten Stücke ihr Datum tragen. Dagegen war es stilistisch und ästhetisch ein Fehler, die Bekrönung zu verstümmeln, indem man an Stelle der drei dort befindlichen Figuren (mochten sie auch noch so unbedeutend sein) nur eine setzte. Eine derartige Krönung verlangt in der Mitte und an den Seiten auf niedrigen Konsolen je eine Gestalt, wie sich denn der Verfasser selbst in Neapel (z. B. beim Grabmal des Galeazzo Sanseverin in der Neuen Marienkirche) hätte unterrichten können. Stilkritik ist offenbar nicht seine Stärke, wie sich das auch aus gelegentlichen Bemerkungen wie derjenigen ergibt, daß die Rosetten des zweiten Bogens „sehr schön", die Köpfe „charakteristisch" seien: man kann sich kaum eine handwerksmäßigere Werkstattarbeit vorstellen.

Wilhelm Rolfs.

Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters II. Tafelband mit 457 Abb. auf 135 Lichtdrucktafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1908.

Mit aufrichtiger Genugtuung begrüßen wir das Erscheinen dieses Werkes, das der Verf. uns in seiner nun schon 7 Jahre alten „Regensburger Buchmalerei" versprochen hatte — mit Genugtuung, auch wenn es nur ein Torso ist. Statt einer Geschichte der Salzburger Buchmalerei nur ein Tafelband mit einem auf das allerknappste bemessenen Inhaltsverzeichnis! Aber um so dankenswerter ist diese Veröffentlichung, je weniger es ihrem Autor seiner Berufsgeschäfte wegen möglich war, sogleich den Kommentar dazu zu geben, je schwerer es ihm hat werden müssen, seine sorgsam gesammelten und gesichteten Schätze vor uns auszubreiten, ohne selbst ihren Gehalt und Wert zu bestimmen. Es droht ihnen wohl das Los der Perlen — oder, was schlimmer ist, das Schicksal des Kalbes, mit dem ein Fremder seinen Acker pflügen geht. — Wir aber wissen nun doch einigermaßen, woran wir sind, wir übersehen die Reihe der Denkmäler, in denen Sw. die wichtigsten Repräsentanten der blühenden Salzburger Schule erblickt, wir haben die chronologische Folge, in die er sie ordnet, und erhalten wenigstens Andeutungen über Zusammenhänge zwischen den einzelnen Handschriften. Ein wichtiges, bisher nur den Wenigsten zugängliches Gebiet der mittelalterlichen Kunstgeschichte ist allen erschlossen.

Dem Referenten freilich ist's schwer gemacht. Er kann nur berichten, kaum deuten und werten. So nehme man vorlieb mit der folgenden Übersicht über den Inhalt des Tafelbandes und betrachte die dabei gegebene Charakteristik der Werke und die nur das Wichtigste berücksichtigenden Literaturverweise als spärlichen Ersatz für den noch im Laufe dieses Jahres zu erwartenden Textband.

Den Anfang macht das Cuthbert-Evangeliar Wien 1224, nicht als erstes Erzeugnis der Salzburger Malerschule, sondern als ein Stück aus dem ältesten Bestande der dortigen Bibliothek; um die Mitte des VIII. Jahrhunderts von einem

Digitized by Google

Angelsachsen geschrieben und durchaus im angelsächsischen Stil ausgeschmückt, hat es, wie aus nachträglichen Korrekturen hervorgeht, zu Anfang des IX. Jahrhunderts schon in Salzburg gelegen (vgl. Chroust, Mon. palaeogr. I, VIII, 12). Und es ist nicht ohne Wirkung auf die Produktion im südöstlichen Deutschland geblieben: das beweist der Codex Millenarius zu Kremsmünster, dessen Bilder zu denen des Cuthbert-Evangeliars in Parallele gestellt werden (auf Taf. I als recht klein gedruckte Anm. I). Soll diese Zusammenstellung eine Illustration sein zu Swarzenskis Ausführungen über die Genesis des Stils in der „Ada-Gruppe" (Regensb. Buchm. Seite 7), zur Vermittlung des spätantiken malerischen Stils über England an die deutschen Künstler des IX. Jahrhunderts? Jedenfalls hat sich hier ein in der Richtung der Ada-Gruppe geschulter Maler des englischen Vorbildes bemächtigt. Wie stets in solchen Fällen sind die Abwandlungen interessanter als die Zusammenhänge. — Ebensowenig wie der Cuthbert-Codex ist wohl der nun folgende aus S. stammende Chrysostomus Wien 1007 in S. selbst entstanden? Höchst auffallend sind die orientalischen Pflanzenornamente auf dem Titelbild. — Wie sehr man in dieser Blütezeit der Salzburger Diözese unter Arn noch auf fremde Vorbilder angewiesen war, bezeugen die ersten sicher in S. hergestellten Handschriften, der Beda Wien 387 und das komputistisch-astronomische Sammelwerk Clm. 210 (a. 818 bezw. vor 830 nach einer nordwestfranzösischen Vorlage kopiert, vgl. Chroust a. a. O. I, I, 1 und VII, 5, 6).

Kann also für diese früheste Zeit von einer Selbständigkeit der Salzburger Malerei nicht gesprochen werden, so fehlt für den weiteren Verlauf bis zum Beginn des XI. Jahrhunderts jedes auf S. zu lokalisierende Denkmal. Und auch die ersten dieser Epoche angehörenden Stücke, das Evangeliar aus Stift Nonnberg Clm. 15904 und das Michaelbeurner Evangeliar Clm. 8272 vermögen uns noch keine Vorstellung von einem spezifisch salzburgischen Stil zu vermitteln. Anders stünde es mit dem bilderreichen Evangeliar in S. Peter zu S., a. X. 6, dem Sw. 9 Tafeln gewidmet, wenn sich seine Entstehung in S. bestimmt nachweisen ließe. Dem scheint aber nicht so zu sein, da Sw. in ihm die gleiche Hand erkennt[1]) wie in dem sehr eigentümlichen Evangeliar Heinrichs II. Bamberg A. II. 46, das gewiß bayrisch, aber wohl nicht sicher salzburgisch ist. Ist nicht übrigens im S. Peter-Evangeliar alles linearer, flächenhafter als in der Bamberger Handschrift, deren merkwürdig fleckig marmorierende Modellierung in sehr konsistentem, glänzenden Farbenauftrag sich (nach den Reproduktionen) in jener Handschrift nicht zu finden scheint? Ihr Stil nähert sich vielmehr in Zeichnung und Komposition beträchtlich dem der „2. Hand" in dem aus S. stammenden aber von Sw. zur Regensburger Schule gerechneten Münchner Perikopenbuch Clm. 179.

Unter den folgenden bilderarmen und weniger bedeutenden Handschriften des vollen XI. Jahrhunderts fällt das Passauer Breviar Clm. 11004 auf durch seine Verwandtschaft mit dem Reichenauer (oder Augsburger?) Psalter Karlsruhe Reich. CLXI. Die Initialen zeigen zum erstenmale die klaren und vollsaftigen Rankenmotive, die fernerhin die Salzburger Ornamentik beherrschen.

Nun erst setzt die Entwicklung ein, die in ununterbrochener Kontinuität durch das ganze XII. Jahrhundert hindurch den spezifisch Salzburger Stil heraufführt. Die Bibel in S. Florian XI, 1, wohl schon nach 1100 entstanden, zeigt das wesentliche Symptom dieses Stils: die enge Anlehnung an Vorbilder aus der mittelbyzantinischen Malerei. Sie erfolgte hier in der gleichen Weise wie in dem Perikopenbuch des Meisters Bertold im Stift S. Peter, das doch wohl auch für S. in Anspruch zu nehmen und etwas später zu datieren ist, als es Sw. seiner Zeit (Regensb. Buchm. S. 156ff.) angesetzt hat; vgl. Haseloff, Göttinger Gel. Anz. 1903, S. 899. Die (von Regensburg übernommenen) Byzantinismen beschränken sich nämlich, wie Sw. a. a. O. dargetan hat, auf Ikonographie, Bildanlage, Gestaltenbildung und Gesichtstypen; der Gewandstil hingegen hat mit byzantinischen Vorbildern nichts zu tun, sondern knüpft in seiner strengen, gradlinigen, parallele Führungen bevorzugenden Zeichnung an die ältere Regensburger Kunst vom Ende des X. Jahrhunderts an. Dies Moment ist von großer Wichtigkeit; es bezeugt ein hohes Maß von Selbständigkeit in dieser Kunst, ein klar bestimmtes, freies „Kunstwollen", das die sicherste Gewähr für eine gedeihliche Fortentwicklung bietet. Und so ist denn in der Tat die Kraft, die sich in dieser linearen Gewandstilisierung offenbart, das schöpferische Prinzip für die Zukunft in S. geworden. Sie ward schöpferisch, weil sie wandelbar war, weil sie die strenge Formelhaftigkeit abstreifen und zu einer wirklich ausdrucksvollen Zeichenkunst ausreifen konnte. — Von dieser lebendigen Wandlung zeugen die monumentalen Handschriften, deren Schmuck auf den nun folgenden Tafeln in seiner ganzen Fülle vor uns ausgebreitet wird. Unter ihnen beansprucht die sogenannte Walthersbibel in Michaelbeuern (vgl. Tietze a.

[1]) Siehe H. Tietze, Die illum. Handschriften in Salzburg = Beschr. Verz. der illum. Handschriften in Österreich, herausg. von F. Wickhof. Band II, Seite 2, 5ff.

a. O. S. 90ff.; Neuwirth, Sitzungsberichte der Wiener Akademie, Bd. CXIII, 1886, S. 139ff.: wahrscheinlich in S. Peter in S. gefertigt) besonderes Interesse dadurch, daß in ihr der neue Stil neben Nachklängen der älteren Richtung (Abb. 84, 88) auftritt; um so deutlicher springt seine Eigenart in's Auge: der rundliche, schwellende, schmiegsame Strich, das freie Ineinanderfließen der Licht- und Schattenflächen, das Weichbewegte der etwas schwammigen Gestalten.

In der Gebhardsbibel zu Admont (vgl. Neuwirth a. a. O.) scheinen von neuem byzantinische Eindrücke hemmend, verwirrend eingetreten zu sein: Gesichtstypen, Faltenkonstellationen und Bildauffassung verraten deutlich ein Schwanken zwischen reinen Byzantinismen und selbständiger Abwandlung, zwischen der alten Gradlinigkeit und rundlich-fließender Zeichnung, zwischen dichter Reihung mit symmetrisch angeordneten Figuren und freiester Rhythmik ausdrucksvoll durchlebter Gestalten.

Zur vollen Reife aber ist der neue Stil gediehen in dem Meisterwerke unter den großen Salzburger Bibeln, der sogenannten Gumpertsbibel in Erlangen. Es ist eine Wonne, in diesem Bilderbuch zu blättern, diese reiche Folge von Illustrationen zum alten und neuen Testament an sich vorüberziehen zu lassen, wie sie teils in höchst abwechslungsreich von Rankenwerk geformten Medaillons über die ganze Buchseite verteilt sind, teils in horizontalen oder vertikalen Streifen die Textseite zieren. Es herrscht in ihnen eine Fülle des Lebens, ein Reichtum dramatischen Ausdrucks, eine Freiheit der Komposition (sowohl der Verteilung der Figuren auf der Fläche als ihrer Verbindung mit landschaftlichen und architektonischen Motiven), wie sie bisher unerhört war. Und dabei welche Schönheit der Form, welche souveräne Beherrschung der Mittel! Aus den schwerfälligen Gestalten der vorher besprochenen Handschriften sind schlanke Figuren geworden, die leichten Schritts einherwandeln, sich schmiegen und beugen, leise neigen und dicht zusammenkrümmen, Arme und Beine in weichste Rundungen zu legen wissen, daß sie wie Schlingpflanzen aufwachsen und sich verbinden. Und das alles, weil der Künstler ein Zeichner war, weil die (wie man früher meinte volkstümlich-primitive, in der Tat aber höchst raffinierte) Federzeichnung A und O seiner Kunst ist, weil er mit schwebender Hand die Feder über die Fläche zu führen weiß, wie in träumendem Spiel immer neue Wege für sie findet, immer fließend, immer schwungvoll. Man verfolge nur einen einzigen dieser Linienzüge, wie lebendig und fest zugleich er verläuft, wie tief und saftig er sich in seinem Schwarz von der Fläche abhebt, wie er sich schlingt und rundet. Das ist trotz aller byzantinisierenden Typen, trotz aller breiten Obergesichter, aller Mandelaugen und gekrümmten Nasen eine durchaus selbständige und durchaus nordische Kunst, die ihren eigenen Weg geht — den Weg zur Gothik! Der ist sie schon so nahe, wie die gleichzeitige englische Malerei, aus der jener Stil dann erwuchs. Und nicht nur für das Figürliche gilt das, sondern ebenso für die Ornamentik, für das Blattrankenwerk der Initialen und großen Zierseiten, für die zarteren Ranken-, Well- und Bandmotive, die gegenstandslosen Linienornamente an den Umrahmungen der Breitbilder.

Wie hoch der Künstler dieser Bibel seine Genossen in S. überragt, beweist das wohl gleichzeitige Perikopenbuch von S. Erentrud Clm. 15903, das in der ungelenken Komposition, den schwerfälligen Körpermotiven, in der Häufung der Faltenzüge und der sehr derben (in der prachtvollen Detailaufnahme wie am Originale zu studierenden) Modellierung ein viel unfreieres Wesen zur Schau trägt. Auch hier teilt der Stilcharakter sich der Rahmenornamentik mit, wenn diese auch selbständigere Regungen zeigt als jenes Stück aus dem Passauer Evangeliar Clm. 16003 (Abb. 211), in dem der Maler des XII. Jahrhunderts ein aus der spätrömischen Kunst in die karolingische Ornamentik (Adagruppe, Schäftlarner Evangeliar) übergegangenes Motiv unbedenklich kopiert.

Es kann nicht die Aufgabe des Ref. sein, Stück für Stück die (insgesamt 56) Handschriften aufzuzählen, die hier veröffentlicht sind. Nach manchem minderwertigeren Erzeugnis fesselt das Passauer Perikopenbuch Clm. 16002 wieder die Aufmerksamkeit durch eine Anzahl von Bildern (vor allem Abb. 294, 301, 302), die im Stile der Gumpertsbibel gehalten sind. Aus ihr ist auch die Initialbehandlung abgeleitet, das innige Verweben figürlicher Motive mit dem Rankengerüst. In der Rahmendekoration findet man einen entschiedenen Fortschritt zu großzügiger Rhythmisierung des Ornaments. Aber unmittelbar neben solchen Zeugen selbständigen Strebens richtet wieder der Byzantinismus sein Haupt empor: in der bekannten Ecclesia der Passauer Handschrift, in den Evangelisten des Evangeliars von Weihenstephan Clm. 21580 unterliegt auch die Gewandbehandlung dem östlichen Einfluß.

Erst tief in der 2. Hälfte der Publikation kommen wir zu dem Hauptwerk der Salzburger Malerei, dem Antiphonar von S. Peter. Seine Einordnung an dieser Stelle überrascht nicht; denn wir wußten schon durch Tietze, daß Sw. seine Entstehung unter Erzb. Eberhard (1147 bis 1164) annimmt. Damit tritt es aus dem unglück-

lichen Zusammenhang heraus, in den es Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei gestellt, zeitlich den Meisterwerken des „nationalen Stils" in Westdeutschland an die Seite, mit denen es ja auch stilistisch viel gemein hat. — Die wissenschaftliche Bedeutung dieses langersehnten Ersatzes für die heute unzureichende Publikation von Lind und Camesina bedarf keines Kommentars.

Sehr wertvoll ist es, hier andere Arbeiten aus S. Peter kennen zu lernen, wie die Bibel A. XII, 18 (von Tietze a. a. O. an den Anfang des XII. Jahrhunderts gesetzt!) und den Nekrolog XX, CCCVI, 7, die mit dem Honorius Augustodunenis, Wien 942, den gleichen abgeklärten Zeichenstil repräsentieren wie das Antiphonar. Wesentlich verderbt erscheint dieser in den Lambacher Handschriften in Berlin, Kremsmünster und Lambach, während die Tierkreisbilder im Millstädter Missale zu Klagenfurt (vgl. R. Eisele, Die illum. Handschriften in Kärnten, Nr. 15) wieder als reinste Erzeugnisse dieses Stils anzusehen sind.

Wie ein Résumé aller der großen Errungenschaften der Salzburger Malerschule des XII. Jahrhunderts wirkt das Orationale von S. Erentrud Clm. 15902. In der abgeklärten Zeichnung der Gestalten, der harmonischen Verbindung von Figur und Initial, der vollen Rankenornamentik mit den breit entfalteten Blattknospen, in der reichen Durchornamentierung der Gründe und Umrahmungen, in dem wohlabgewogenen Verhältnis endlich von Schmuck und Schrift ist der Salzburger Stil nach allen Richtungen völlig ausgereift. Aber diese Reife ist zugleich das Ende. Denn sie ist erkauft durch den Verzicht auf das Beste, das S. besessen hatte: das leicht gestaltende Temperament der Gumpertsbibel. Schwer liegt die Hand von Byzanz auf dieser Kunst. Kein Widerstreit mehr, sondern völliger Sieg. Die breite Entfaltung der Figuren, die typische Formulierung der Geberdensprache, die klassische Ausprägung von Gesichtstypen, Proportionen und Gewandmotiven sind die Symptome dieses beherrschenden Einflusses, für den es des ausdrücklichen Zeugnisses in der Inschrift des Madonneninitials: SCA . THEOTOCOS . IHC . XPC. nicht noch bedarf. — Mit diesem Sieg, der sich in den auf der letzten Tafel reproduzierten Wandgemälden in Mariawörth und Pürgg besonders greifbar zu erkennen gibt, ist das Schicksal der deutschen Malerei im XIII. Jahrhundert entschieden.

So ist es ein reiches und reizvolles Entwicklungsbild, das an uns in diesen Tafeln vorüberzieht. Aber wer vermöchte alle Zeichen zu deuten? Hoffen wir, daß der Textband nicht lange mehr auf sich warten läßt.

Nächst dem Verf. gebührt unser Dank dem Verlag, der in der Zusammenarbeit mit der Leipziger Kunstanstalt von Sinsel & Co. ein einwandfreies Meisterstück moderner Reproduktionstechnik geliefert hat.

Vitzthum.

Österreichische Kunsttopographie. Herausgegeben von der k. k. Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale. Wien 1908. Verlegt bei Anton Schroll & Co.

Fast möchte man die Österreicher dazu beglückwünschen, daß sie später als ihre deutschen Brüder die Inventarisierung der Kunst- und Baudenkmäler unternommen haben. Bei uns wenigstens in Deutschland hat der Eifer, mit der man sich seit etwa dreißig Jahren auf die Herstellung von Kunstinventaren geworfen hat, nicht selten viel von einem blinden Eifer an sich gehabt, der das Gute will und das Böse schafft. Nicht wenige dieser oft mit großen Opfern zustande gebrachten Verzeichnisse sind ohne zureichende Sachkenntnis entworfen, sind zu flüchtig gearbeitet, und geben, indem sie den Denkmälerschatz nach subjektiven ästhetischen Gesichtspunkten auswählten, eine oft einseitige und ungenügende Kunde von der künstlerischen Hinterlassenschaft unserer Vergangenheit. Von dem Geiste echter Wissenschaftlichkeit erfüllte Inventare, wie die rheinischen, sind doch die Ausnahmen und viele der älteren Bearbeitungen wie zum Beispiel die Aufnahmen Thüringens der Provinz Sachsen sind alles in allem doch so beschaffen, daß man ihnen eine von Grund aus neue Bearbeitung wünschen möchte. Die Mangelhaftigkeit der meisten vor längerer Zeit begonnenen Inventare für die Förderung der kunstgeschichtlichen Studien ist so auffällig, daß der geringe wissenschaftliche und praktische Erfolg einer Anzahl dieser mühsamen und kostspieligen Unternehmungen weniger den einzelnen Bearbeitern vorgeworfen werden darf als vielmehr einer allgemeinen Unklarheit über den Zweck dieser Inventare.

Als administrative Handhaben zur Erleichterung der staatlichen Kunstpflege hätten vielleicht kurze Verzeichnisse ohne historische und kritische Erörterungen vollauf genügt. Da aber bei der Anfertigung der Inventare oder Kunsttopographien Wert gelegt wird auf die Erweckung der allgemeinen Anteilnahme an den alten Denkmalen, und da durch sie die wissenschaftliche Erforschung unserer Kunstvergangenheit gefördert werden soll — müssen jetzt an

Digitized by Google

die Bearbeiter weit höhere Ansprüche gestellt werden, als wohl früher geschehen war.

Als die zuletzt gekommenen haben die Österreicher durch das Organ der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale aus der gegen früher veränderten Sachlage mannigfachen Vorteil gezogen. Und es ist für sie ein Glück gewesen, daß ein so einsichtsvoller und weitblickender Gelehrter wie Alois Riegl als Generalkommissar die Grundsätze für die Inventarisation nach Maßgabe der veränderten Anforderungen der kunstwissenschaftlichen Forschung sowohl wie auch im Hinblick auf den Umschwung in unserer Schätzung der heimischen Kunstweise aufstellen konnte. Aber der Unermüdliche, dem gerade diese Arbeit zu Herzen ging, hat den Beginn der neuen Inventarisation nicht erlebt. Doch lebt seine wissenschaftliche Gesinnung fort in dem Kreise seiner Schüler. Max Dvořák, der Schüler und Nachfolger Riegls an der Wiener Universität, hat die Grundsätze Riegls weiter ausgearbeitet und ein klares Programm aufgestellt, das in jedem Betracht den gesteigerten Anforderungen unserer Wissenschaft entspricht und das in seiner Durchführung auch geeignet ist, jene Werbung um die Ehrung und Pflege deutscher Kunst zum gemeinen Nutzen aller zu erfüllen.

Für den vorliegenden ersten Band der österreichischen Kunsttopographie, die den politischen Bezirk Krems umfaßt, hat Dvořák eine Einleitung geschrieben, in der er die verschiedenen Gesichtspunkte, die früher bei Inventarisationen maßgebend gewesen sind, nach ihrer historischen Bedingtheit untersucht und die Kategorien feststellt, denen in älterer Zeit die Beurteilung der Vergangenheit unterworfen gewesen ist. Führte das Zurechtrücken und die Auslese der Denkmäler unter die wechselnden Gesichtspunkte ästhetischer Theorien zu so unhistorischen Gewalttätigkeiten, wie es zum Beispiel die Ausschaltung der barocken Kunst gewesen ist, so sind nicht selten die Inventare durch vom eigentlichen Thema abschweifende topographisch-historische Untersuchungen sehr unnötig und zwecklos beschwert worden. Verlangt wird eine Bestimmung der zeitlichen und stilistischen Provenienz der Denkmale auf Grund einer methodischen Verwertung des gesamten Materials. Verlangt wird eine Analyse dieser Denkmale als der Zeugnisse vergangener Entwicklungen, als der Beweise bestimmter Kulturwandlungen. Verlangt endlich wird eine die allgemeinen Resultate der Forscherarbeit zusammenfassende Darstellung, welche die Auswahl und Ordnung der lokalen Typen begründet und die Zusammenhänge mit der allgemeinen Entwicklungsgeschichte nachweist. So zerfällt die Topographie des Kreises Krems in eine kunstgeschichtliche Übersicht und in das eigentliche die Orte in alphabetischer Reihenfolge behandelnde Inventar.

Unter Dvořaks Leitung haben Dr. Hans Tietze und Frau Dr. Erica Tietze die Hauptarbeit geleitet, aber noch mehrere andere Gelehrte sind in Spezialfragen zu Worte gekommen. So ist ein in vielem Betracht musterhaftes Werk zustande gekommen dem durch Kunsthistoriker ein an Denkmalen reiches und wichtiges Gebiet neu erschlossen worden. Neben der Bearbeitung der Denkmale älterer Zeit wird besonders die Behandlung der barocken Bauwerke, zu denen das Stift Göttweig reichen Anlaß gibt, interessieren und zeigen, welche selbständigen Triebe in dieser Kunst diesseits der Alpen verborgen liegen.

Nach diesem mächtigen Probeband dürfen wir durch das österreichische Inventar in jedem Betracht eine ernste Förderung der kunstwissenschaftlichen Studien erwarten. Auch in der topographischen Anordnung und Illustration ist das über 600 Quartseiten starke Werk vorzüglich. Sorgfältige Register ermöglichen das Auffinden jeder Art Gegenstände von Bauwerken bis zu dem kunstgewerblichen Kleingerät. Denn auch diese Dinge in öffentlichem und in privatem Besitz sind zumeist hinreichend genau behandelt worden, nur hätten wir zum Beispiel bei der Erwähnung der Goldschmiedearbeiten gern Angaben über die Marken gehabt — vielleicht in Verweisen auf eine Marken-Tafel. Aber solche kleine Mängel sollen uns die Freude über die wichtige Veröffentlichung nicht rauben. Wir wünschen der österreichischen Kunsttopographie einen gleich guten und stetigen Fortgang.

Richard Graul.

Gustav Glück. Niederländische Gemälde aus der Sammlung des Herrn Alexander Fritsch in Wien. Mit 25 Tafeln und Heliogravuren und 21 Textabbildungen, darunter 5 Radierungen von William Unger (Wien, Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Buchdruckerei Carl Gerolds Sohn).

Inhaltlich und äußerlich ist dies ein prächtiges Buch. In gr. Fol., auf schwerem Papier gedruckt, mit Heliogravüren außer Text und phototypischen und radierten Abbildungen im Text darf es zu den vollendetsten Ausgaben der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, die so viele herrliche Illustrationswerke in die Welt sandte,

gerechnet werden. Der Inhalt ist keineswegs die gewöhnliche, dürre Beschreibung einer kleinen Privatsammlung aus der Feder eines Textlieferanten, der für jedes Werk wiederholt, was der Illustrator uns viel besser als er vor Augen bringt; es ist eine Forschung nach dem Schöpfer jedes Werkes, nach der Stelle, die es in seiner Künstlerlaufbahn bekleiden muß, eine Darlegung der Gründe, worauf sich das Urteil stützt; eine jener Studien wie sie Dr. Bode für größere Gemäldegalerien, z. B. für die Liechtensteinsche, lieferte und die uns nicht nur die behandelte Sammlung besser kennen lehrt, sondern unsere Wissenschaft der Kunstgeschichte im allgemeinen bereichert.

Herr Gustav Glück hat uns, u. m. durch seine Studien über die vlämischen Meister im kaiserlichen Museum zu Wien, bereits bewiesen, daß er die Kunstkritik mit gründlicher Kenntnis des Stiles und der Geschichte der Meister übt. Das vorliegende Buch bestätigt durchaus den erworbenen guten Namen seines Verfassers. Bewundernswert ist die Weise, in der Herr Glück durch Vergleichung mit als echt anerkannten, in anderen Sammlungen befindlichen Werken eines selben Meisters den Geburtsakt der Exemplare der Fritschschen Sammlung wieder herstellt und den Platz bestimmt, den sie chronologisch unter den Werken des Meisters einnehmen müssen. Der Reichtum seiner Literatur fiel mir u. m. dadurch auf, daß er mittels Katalogen und alter Inventare mehr als einen der Titel der von ihm behandelten Werke ermittelte.

Die Sammlung Alexander Fritsch's ist weder durch die Anzahl ihrer Nummern, sie zählt deren nur 46, noch durch den Wert ihres Besitzes bedeutend. Keine großen Meister, oder, wo solche vorhanden sind, keine ihrer bedeutenden Werke: im allgemeinen holländische und vlämische Kleinmeister, Szenen aus dem Alltagsleben, Kunst für Bürgersleute und für Bürgerwohnungen, nichtdestoweniger interessant vom Anfang bis zum Ende. Eines der größten Verdienste des Buches ist die Weise, in der es dieses Interesse hervorhebt. Der Gegenstand selbst hat diesen Reiz, aber in diesem Falle schuldet er ihn sogut dem Verfasser des Buches als sich selbst. Es können all diese Kleinmeister unzweifelhaft verdienstvoll sein, verläßt man jedoch die Reihe der meist gefeierten unter ihnen, so werden die Kennzeichen weniger auffallend, die Persönlichkeit zeichnet sich weniger scharf aus und Vergleichung und Attribution werden schwierig. Die Aufgabe war hier fortwährend eine schwere; dem Forscher standen nur Anhaltspunkte geringerer Bedeutung zur Verfügung und zum Auffinden des hier Gefundenen bedurfte es eines ungemein scharfen Auges.

Wir erörtern ein paar Beispiele gelungener Forschungen. Das erste bezieht sich auf ein Sankt-Martins-Feuer, das unter dem Namen Pieter Aertszens erworben wurde, jedoch augenscheinlich ihm nicht gehört. Der wahre Namen des Malers wird hier angegeben und ebensowenig wie der Verfasser zweifeln wir einen Augenblick seine Richtigkeit an: es ist Marten van Cleve. Herr Glück beweist es uns durch Vergleichung mit mehreren, unzweifelhaften Werken des Meisters im Besitze des Kaiserlichen Museums in Wien und aus einem Exemplar des nämlichen Werkes, erwähnt in einem Inventar des XVII. Jahrhunderts. Das Sankt-Martins-Feuer war und ist hier und da noch immer in den vlämischen Dörfern ein Volksfest, das durch Anzündung eines großen Feuers auf einem öffentlichen Platz begangen wurde, wie die Feste der anderen großen Volksheiligen Sankt Johannes und Sankt Peter. Eins der hauptsächlichsten Teile des Festes war das Einholen bei Bauern und Bürgern des zum Feuer benötigten Holzes. Peter Brueghel behandelte denselben Gegenstand. Bei ihm erscheint ein Sankt Martin zu Pferd; hier finden wir eine Darstellung des barmherzigen Heiligen auf einer durch die feiernde Menge getragenen Fahne. Brueghel vergißt auch nicht ein anderes Moment der Feier: das maßlose Trinken zu Ehren des Heiligen. Marten van Cleve erweist sich in seinem Gemälde als einer der zahlreichen Nachahmer Peter Brueghels des Älteren, die Szenen aus dem Volksleben in seiner Weise auf die Leinwand brachten und in der Geschichte der alten vlämischen Schule eine bisher nur zu wenig bekannte und größerer Aufmerksamkeit würdige Gruppe bilden.

Ein anderer dieser Nachahmer des alten Brueghel ist der Maler des Bauerntanzes in der Fritschen Sammlung, ganz in der Weise von Brueghels Hochzeitsfesten, mit dem Unterschiede, daß man hier, an Stelle des am Tische sitzenden Brautpaares, die Braut am oberen Ende der Stube an einem Tische sitzen sieht, während sie den Brautschatz von ihren Eltern oder Schwiegereltern in Empfang nimmt. Herr Glück schreibt das Werk Peter Brueghel II. zu, jedoch ohne Bestimmtheit. Wir glauben, daß diese Zögerung ihren Grund hat. Die Gegenstände der Gemälde und Kupferstiche des alten Brueghel wurden so häufig nachgeahmt, daß gewiß sein Sohn nicht allein diese Arbeit verrichtete. Die ganze von dem großen alten Meister ins Leben gerufene Schule, die inmitten der überliegenden Strömung der italienisieren-

Digitized by Google

den ihre eigene Wege ging, betätigte sich daran. Peter Brueghel der Jüngere hatte eine eigene, wohlbekannte Weise angenommen, auch außer seinen höllischen Gegenständen: er hatte die tiefe, warme Farbenfülle seines Vaters nicht. Es ist immer gefährlich, ein Gemälde nach einer Photogravure zu beurteilen, und m. E. ist das hier der Fall; jedoch der schärfere Zug und die bleichere Tönung des jüngeren Peter Brueghel fällt uns in diesem Werk nicht auf.

Ein Beispiel scharfsinniger Kunstkritik bietet der Verfasser uns gelegentlich seiner Beschreibung von Gerrit Lundens Hochzeitsfest. Er zeigt uns, wie der Maler dieses Stückes, der bekannte Kopist der Rembrandtschen Nachtwache, in seinem bürgerlichen Feste die wichtigsten Kennzeichen des Meisterstückes seines genialen Vorgängers nachgeahmt hat; wie die Verteilung des Lichtes die nämliche ist, wie er der wichtigsten Figur der Hochzeit, dem Bräutigam, dieselbe Farbe und dieselbe Haltung wie Rembrandts gelben, hellbeleuchteten Leutnant gegeben hat.

Wollten wir alles Merkwürdige aus dem Buche anführen, so müßten wir nahezu alle Teile aufzählen. Nur wollen wir noch hinweisen auf das Kapitel über Architekturmalerei, welches ziemlich erschöpfend diesen Zweig der holländischen Kunst gelegentlich der von ihm beschriebenen Werke des Hendrik Cornelisz van Vliet, Emanuel de Witte und Peter Neeffs behandelt. Wegen ihrer kunstvollen Feinmalerei gehören die letztgenannten, Vater und Sohn, zu den meistgesuchten der vlämischen Kleinmeister. Nach dem Umschwung des Geschmackes konnte eine Bevorzugung der breiteren, geschmeidigeren Malerei der holländischen Architekturmaler gegenüber dieser schärferen, mehr linearen Pinselung nicht ausbleiben. Verfasser bricht zur Rechtfertigung dieses Geschmackes eine Lanze, indem er betont, daß das herrliche Licht- und Schattenspiel der reiferen holländischen Kunst mehr zusagte als die steife, gleissende Manier der vorigen Zeit.

In der Antwerpener Schule, die vor allem meine Aufmerksamkeit erregte, fand ich mehrere interessante Werke: eine vorzügliche Skizze von „Maria von Medici als Bellona" aus der Sammlung Schamp d' Aveschoot und Tencé, hier zum ersten Male reproduziert, tatsächlich meisterhaft und einer der seltenen farbigen Entwürfe des Meisters zwischen einem Riß in Graufarbe und der endlichen Ausführung des Gemäldes; einen Studienkopf van Dycks, aus einer Art Werke, die er nur selten malte, aber sehr anregend und ungezwungen ausführte; ein Familienstück von Gonzales Coques. Durch die sorgfältigen Forschungen bezüglich der Werke der Antwerpener Maler im Kaiserlichen Museum zu Wien, wurde die Aufmerksamkeit des Verfassers auf mehrere weniger bekannte und deshalb vernachlässigte Künstler dieser Schule gelenkt, unter diesen auf Franz Wouters, einen Figuren- und Landschaftsmaler, dem aus guten Gründen die Landschaft im Hintergrunde des Familienstückes, eine wahre Perle, zugeschrieben wird. Vier kleine Werke Teniers bieten ihm den Ausgangspunkt zu treffenden Erörterungen über den Stil des jungen Teniers und die Einwirkung des Vaters auf den Sohn.

Max Rooses.

Les grands artistes. Paris, Laurens 1908.: Les van Eyck par Henri Hymans 128 S. in 8° 24 Ill.. — Murillo par Paul Lafond. 128 S. in 8° 24 Ill. — Daumier par Henry Marcel 128 S. in 8° 24 Ill. — Holbein par P. Gauthiez. 128 S. in 8° 24 Ill.

Diese Monographienserie ist nach dem Vorbilde der Deutschen entstanden, sie ist spezifisch französisch, das heißt sie ist schlechter illustriert, aber viel besser geschrieben als die deutsche Serie. Frankreich hat eben den Vorzug, außer dilettierenden Literaten und spröden Spezialforschern noch Kunstschriftsteller zu besitzen. Bändchen, wie den früher in dieser Sammlung erschienenen Poussin von Desjardins liest man mit wahrem Vergnügen, so gut und empfindungsvoll sind sie geschrieben. Die vorliegenden Bände sind sehr verschieden: Der van Eyck von Hymans ist eine gründliche und sachliche Monographie, die eine vorzügliche Einführung in das Werk der altniederländischen Meister bildet. Lafonds Murillo läßt den struktiven Grundgedanken ein wenig vermissen: zu viel Bildertitel und zu wenig Gedanken darüber. Henry Marcel hat mit seinem Daumier das Unglück gehabt, die Resultate des standard work von Klossowski nicht mehr haben verarbeiten zu können. So wünschenswert eine populäre Schrift war, so bedauerlich ist es, daß sie aus dem erwähnten Grunde über das Problem Daumier als Maler nicht das sagen konnte, was uns Klossowskis Schrift nun dargetan hat. Ein kleines Kabinettstück ist der Holbein (d. j.) von Gauthiez. Der Verfasser beherrscht das Quellenmaterial vollkommen und entwickelt aus dieser gründlichen Kenntnis ein Bild von Holbein als Mensch und Künstler, das mit warmer Begeisterung gezeichnet ist. Es ist bemerkenswert, daß die französische Kritik über deutsche Kunst, die bisher

Digitized by Google

über vage Allgemeinheiten selten hinauskam, eine solche lebens- und temperamentvolle Schrift hervorgebracht hat. R. A. M.

Clement Faller par **André Girodie**: Un peintre alsacien de tradition. Edition de la Revue Alsacienne illustrée. Strasbourg 1907. 110 S. 23 Abb. 8°.

Faller wurde 1819 zu Habsheim im Sundgau geboren, 1901 starb er unbekannt und vergessen zu Paris. Außer einigen oberelsässischen Sammlern lernten ihn einige Pariser Amateure durch die Vente nach seinem Tode und eine 1905 bei Vollard veranstaltete Ausstellung kennen. Hier und da flüsterte man von ihm als von einem problematischen Bindegliede zwischen den Fontainebleauern und dem modernen Impressionismus. André Girodie hat sich durch seine kleine Monographie das Verdienst erworben, den nötigen Aufschluß über diesen Grübler zu bringen. Wie es für eine solche erste Schrift notwendig ist, hat Girodie einen genauen, sorgfältig dokumentierten historischen Überblick mit einer feinsinnigen Würdigung der Werke Fallers verbunden. Die trefflichen Illustrationen bestätigen Girodies Ansicht, der in Faller einen Vorläufer des modernen Luminismus sieht, in dem ähnliche Tendenzen, wie in Turner oder später in Monet nach Verkörperung ringen. Der Verfasser weist auch auf eine bisher nicht veröffentliche Schrift Fallers und seiner Frau hin die (neben einem in einer Kunstpublikation wohl ziemlich überflüssigen Excurse über die preußische und französische Flagge) eine Reihe trefflicher Beobachtungen über die Farbentheorie enthält. Nach diesen kurzen Auszügen zu urteilen, wäre eine Veröffentlichung dieser seltsamen Schrift sehr zu wünschen. Hoffen wir, daß Herr Girodie und die Revue Alsacienne uns nach dieser ersten, sehr dankenswerten Schrift nun auch diese zweite Veröffentlichung bald bescheren werden. R. A. M.

Joshua Reynolds von Max Osborn, Künstler-Monographien, hrsg. von H. Knackfuß, XCI, Velhagen, Bielefeld und Leipzig 1908.

Wenn die Kunst eine Ausdrucksform der Kultur, die Kunstgeschichte eine Disziplin der Kulturgeschichte ist, löst der Verfasser glänzend die Aufgabe: Aus den eigenartigen Verhältnissen der Zeit und Umgebung Reynolds machtvolle Erscheinung als Künstler und Mensch vor unseren Augen erstehen zu lassen. Und daß die Form der Darstellung sich taktvoll den Bedürfnissen des großen Publikums anpaßt, ohne seicht oder trivial zu werden, mag als weiterer Vorzug der Schrift gelten. Sie verbindet in glücklicher Weise wissenschaftliche Gründlichkeit mit einfacher anschaulicher Schilderung und füllt damit in der deutschen Literatur über neuere Kunst eine bisher schmerzlich empfundene Lücke aus. Denn was Burnet, Leslie und Taylor, Armstrong, Conway, Leisching, Hamilton, Ortlepp geben, dient fast ausschließlich der gelehrten Forschung; Boulton begegnet wohl nur in England allgemeinerem Interesse.

Über einzelne Ausführungen läßt sich streiten. Insbesondere scheint mir der Verfasser des Buches Reynolds von der ethischen Seite nicht skeptisch genug zu beurteilen. Reynolds gehört als Mensch zu den Diplomaten, die ihre Gedanken durch die Sprache, die sie führen, aus Prinzip verbergen. Sein Verhältnis zu Gainsborough war nicht kühl, sondern von Grund aus feindlich. Daran ändern die ausgeklügelte widerspruchsvolle Rede des Künstlers über Gainsboroughs Reformen und die übrigen versöhnlich klingenden Gelegenheitsäußerungen über den Rivalen nicht das Mindeste. Er wollte ihn „unschädlich" machen, und es gelang seinen Bemühungen, die Beteiligung Gainsboroughs an den Ausstellungen der Akademie von 1784 an zu hintertreiben. Als Gainsborough kurz vor seinem Tode Reynolds den Brief sandte, in dem er ihm „Anerkennung für die gute Meinung ausdrückt, die er von seinen Fähigkeiten habe", handelte er in strafwürdigem Vertrauen auf die Ehrlichkeit des Empfängers. — Reynolds Stellung zur Antike im Hinblick auf die kontinentale klassizistische Bewegung eingehender zu untersuchen, wäre eine dankbare Aufgabe gewesen. Ein Vergleich des Meisters mit David, Prudhon und Carstens ringt der Sphinx der Reynoldschen Kunst Geheimnisse ab, die weder die Gegenüberstellung mit Rembrandt noch mit Titian entschleiert.

Die Zahlenhinweise im Text auf das Bildnis Keppels in der Londoner National-Galerie, Cimon und Iphigenie aus Buckingham Palace zu berichtigen ist bei der Korrektur übersehen worden. G. J. Kern.

Unveröffentlichte Gemälde alter Meister aus dem Besitze des Bayrischen Staates. Herausgegeben von Ernst Bassermann-Jordan. II. Bd. Die Gemälde-Galerien in den Kgl. Schlössern zu Ansbach, Bamberg und Würzburg

Digitized by Google

und die Gemälde aus Bayer. Staatsbesitze in der Städtischen Galerie zu Bamberg. (42 Tafeln und 8 Textbilder in Lichtdruck, 14 S. 50×40, Bildgr. ca. 21×27.) Frankfurt a. M., H. Keller, 1908. In Mappe 50.—.

Der Band enthält vorwiegend flämische und holländische Meister. Von deutschen ist ein vom kurbayerischen Hofmaler Johann de Pay voll signiertes männliches Bildnis zu nennen; ein anderes von Nikolaus Prugger ist von van Dyckscher Vornehmheit der Auffassung. Unter den Flamen interessieren besonders eine hl. Familie von Franz Floris, zwei Bilder von Franz Francken II., eine Allegorie von Simon de Vos, zwei charakteristische Roeland Savery und Seestücke von Pieter van den Velden, der als Lehrer des Capellen und des Bonaventura Peeters bekannt ist. Unter den Holländern sind die Rembrandtschüler Gerbrand van den Eeckhout und Samuel van Hoogstraten mit guten Arbeiten vertreten, daneben die großen Stillebenmaler Jan Davidz de Heem, Elias Vonck, J. Bapt. Weenix und der seltene Barend van der Meer. Zwei Ideallandschaften mit Jagdstaffage gibt Pieter Wouwerman, italienisierende Landschaften Jan van der Bent, Willem de Heusch, Jan van der Meer van Haarlem d. J. u. Jan van Huysum. Auch die Wiedergabe kleinerer Meister wie Hondius, Goovaerts, J. F. v. Bredael, Schoevaerdts, J. B. Tyssens, Zeelander u. a. ist zu begrüßen, da es sich durchweg um sichere, echt signierte Arbeiten handelt. Alle Meisterbezeichnungen sind faksimiliert unter die Reproduktionen gesetzt, so daß die Tafeln gleichsam vom Meister signiert sind. Der Text gibt alles Wissenswerte und verbessert vielfach Unrichtigkeiten der amtlichen Kataloge. Die Ausstattung ist so vornehm und geschmackvoll wie beim ersten Bande. Die Lichtdrucke der Bruckmannschen Kunstanstalt in München sind durchweg vorzüglich.

B

KLEINE ANZEIGEN

Unter der Redaktion von **Eugen Guglia** ist kürzlich ein stattlicher Führer durch **Wien** im Verlag von Gerlach & Wiedling erschienen, der in seiner Art etwas durchaus Neues darstellt und all denen empfohlen werden kann, die sich wirklich intensiv in das innere Wesen der Stadt und ihre Bedeutung in der Geschichte und der Kultur einleben wollen. Das Buch, welches sich äußerlich an die Führer von Baedeker anlehnt, vereinigt in sich eine Menge von Beiträgen erster Wiener Gelehrter. So haben die Schilderung der allgemeinen Verhältnisse der Stadt der Herausgeber selbst, ferner Prof. E. Oberhummer, L. Hevesi, Dr. R. Wallaschek, Ed. Pötzl übernommen. Den deskriptiven Teil bearbeiteten Kustos Dr. A. Schnerich (Kirchen und Klöster), Kustos Dr. M. Dreger (Hofburg), Regierungsrat Dr. E. Leisching (andere ältere Profanbauten und das Österreichische Museum für Kunst und Industrie), L. Hevesi (neuere Profanbauten), Dr. W. Suida (Galerien), Dr. A. Weixlgärtner (Denkmäler), Dr. W. Englmann (Brunnen, Museum der Stadt Wien), Dr. J. Bohatta (Bibliotheken, mit Ausnahme der Hofbibliothek), Kustos Dr. H. J. Herrmann (Kunstgeschichtliche Gegenstände des Mittelalters und der Neuzeit), Dr. I. Bankó und Dr. O. Egger (Antiken), Dr. C. List (Waffensammlung des Hofmuseums), Dr. R. Münsterberg (Münzen des Hofmuseums), Dr. H. Tomaseth (Albertina) usw.

Was in diesem Buche gegeben ist, stellt sich als eine hervorragende Leistung Wiener Gelehrsamkeit dar, weshalb der Führer nicht verfehlen wird, das Verständnis für die Wiener Kultur nach ihren verschiedensten Erscheinungsformen sehr zu vertiefen. Es mag noch erwähnt sein, daß ein nach Anlage und Umfang ähnliches Buch bisher nicht existiert hat, und man nur wünschen kann, daß auch einmal Berlin und München ähnliche Handbücher bekämen.

Unter dem Titel **„Albrecht Dürer in seinen Briefen"** veröffentlicht Oberbibliothekar Markus Zucker in einer bei B. G. Teubner erscheinenden Sammlung „Deutsche Charakterköpfe" einen interessanten Beitrag, der das Verständnis für den Meister aus der Alltäglichkeit seines Lebens heraus zu fördern unternimmt; sind doch gerade die Briefe Dürers ungemein instruktiv sowohl für die äußere Kultur der Zeit und die Lebensverhältnisse im einzelnen, wie auch für die künstlerische Entwicklung des Meisters selbst. Den mitgeteilten Briefen ist ein Kapitel über Dürers Leben und Schaffen vorangestellt, das des Verfassers Vertrautheit mit dem Stoff dartut und sehr gut im allgemeinen über Leben und Kunst orientiert.

In der **„Kunst"** hat Richard Muther soeben einen Band über „Courbet" herausgebracht. Ohne daß diese Arbeit irgendwie neue Gesichtspunkte für die künstlerische Entwickelung des Meisters zu geben hätte, kann man sie doch als ein angenehm causierendes Feuilleton ansprechen, bei dessen Lektüre einen höchstens hin und wieder die Extravaganzen des „Muther-Stiles" ernüchtern.

Der bereits angekündigte 1. Halbband des **„Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst"**, herausgegeben von Ludwig von Buerkel, ist soeben bei G. Callwey erschienen und bringt u. a. Beiträge von Johannes Sieveking, Moritz Dreger, Franz Wickhoff, Georg Gronau, Gustav Münzel, Franz von Reber und Ludwig von Buerkel. Es soll an dieser Stelle noch eingehender von der verdienstvollen Publikation die Rede sein.

Als ein brauchbares und verdienstvolles Lehrbuch der Kunstgeschichte an Schulen ist der **Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte**, bearbeitet von Dr. Ernst Wickenhagen, Verlag von Paul Neff in Stuttgart, bekannt. Das Buch ist kürzlich in 12. Auflage und in guter Ausstattung neu herausgekommen.

Ein seltsames literarisches Machwerk erschien vor kurzem unter dem Titel **„San Marco in Florenz, das Kloster Savonarolas"** aus der Feder von Lina Hirsch im Verlag von Max Kielmann, Stuttgart. Zwar könnte man getrost über Broschüren dieser Art, die durch keinerlei kritische Sachkenntnis getrübt sind, zur Tagesordnung übergehen, wenn sie nicht doch die Gefahr mit sich brächten, den Laien zu unrichtigen Vorstellungen zu verführen. Die Verfasserin hat fleißig Villaris gänzlich veraltetes, von der modernen Geschichtsschreibung längst überholtes Buch über Savonarola studiert und aus den Exzerpten daraus unter stark stilistischer Entlehnung eines kleinen bekannten Florenz-Führers ein unerquickliches schwärmerisch-sentimentales Ragout zusammengebraut, durch das man sich nur mit innerer Unlust hindurchwinden kann.

Galerie-Kataloge. Das **Museum in Neapel** hat endlich einen modern angelegten illustrierten Führer erhalten, den A. Ruesch besorgt hat, wobei ihm Forscher wie L. Mariani, G. Patroni, A. Sogliano und andere hilfreiche Hand geleistet haben. Der Wert dieses italienischen Kataloges besteht vor allem in der übersichtlichen Gruppierung und Disponierung des gewaltigen Materials. Verdienstvoll wäre jedenfalls eine reichere Illustrierung gewesen.

Auch der Katalog für die **öffentliche Kunstsammlung in Basel,** den der Konservator des Museums zusammengestellt hat, ist soeben neu erschienen (Preis Fr. 1.—) und

Digitized by Google

hat das besondere Verdienst, im Anhang mit sehr guten Reproduktionen die Meisterstücke der Sammlung zu vereinen.

Die Direktion der **Staats-Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart** gibt zum dritten Male ihren Führer neu heraus und hat denselben vor allem durch reichen Bilderschmuck ergänzt. Die Bearbeitung der frühgeschichtlichen Abteilung hat Dr. Goeßler, die der anderen Abschnitte Dr. Baum übernommen. Der Verlag von Paul Neff hat sich um die mustergültige Ausstattung verdient gemacht.

Auch die **Gemälde-Sammlung im königlichen Museum zu Stuttgart** hat kürzlich ihren Katalog, den Conrad Lange bearbeitet hat, neu herausgebracht. Derselbe ist durch mehrere Nachträge und Verbesserungen ergänzt worden und auch illustrativ in einer wesentlich stattlicheren Form erschienen (Verlag von W. Spemann).

Rivista Fiorentina. In Florenz soll vom Herbst ab eine neue Kunstzeitschrift erscheinen, für die Hof und Adel als Protektoren gewonnen sind. Der Text soll englisch, italienisch und französisch sein. Das Ausschalten der deutschen Sprache beweist nur, wie sehr die Begründer einmal die Sprachkenntnisse des deutschen Kunstgelehrten, dann aber auch die Selbständigkeit unserer Wissenschaft zu schätzen wissen.

Die **Graphische Gesellschaft** (B. Cassirer Verlag) unternimmt als ihre erste außerordentliche Veröffentlichung die Reproduktion des von Albert Pfister in Bamberg gedruckten „Edelsteins" von Ulrich Boner. Es haben sich zwei mit denselben Typen gedruckte und im wesentlichen mit den gleichen Holzschnitten verzierte Ausgaben dieses Buches erhalten, beide je nur in einem einzigen Exemplare, die eine 1461 datierte in der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, die andere, undatierte, in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

BIBLIOGRAPHIE

I. Alte Kunst.

Art ancien. Ancient art.

1. Antike.

(Antiquité. Antiquity.)

Adler, F. Das Zeusbild im Tempel zu Olympia. (Deutsche Rundsch. Jun.)

Cavvadias, P., u. G. Kawerau. Die Ausgrabung der Akropolis vom J. 1885. Athen, Beck & Barth. Geb. ca. 40.—.

Collignon, M. Statuette féminine de style grec archaïque. (Rev. Archéol. XI.)

Dalman, Gust. Petra u. seine Felsheiligtümer. Mit 347 Ansichten, Plänen, Grundrissen, Panoramen. (VIII, 364 S.) Lex. 8°. Leipzig, J. C. Hinrichs' Verl. 08. 28.—; geb. 30.—.

Delphischen Wagenlenker, Der Streit um den. (Frankf. Ztg. 27. Mai.)

Deonna, W. Les reliefs thasiens d'Héraklès et de Dionysos. (Rev. Archéolog., 11.)

Deonna, W. Sculptures grecques inédites. (Rev. Archéol XI.)

Engelmann, R. Le relief de Tralles. (Rev. Archéolog., 11.)

Furtwängler, A., u. K. Reichhold. Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorrag. Vasenbilder. Nach Furtwänglers Tode fortgesetzt v. Frdr. Hauser. Unveränderliche Phototypie-Reproduktionen. II. Serie. 5. Lfg. (10 Taf.) 71,5×53,5 cm. Nebst Text. (S. 213—266 m. Abbildgn. u. 2 Taf.) 38,5×26 cm. München, F. Bruckmann 08. Subskr.-Pr. bar 40.—.

Herrmann, P. Weiteres aus Milet. (Monatsh. f. Kunstw., 6.)

Lechat, H. Note sur la polychromie des statues grecques. (Rev. d'étud. anc., 2.)

Mendel, G. Les Monuments Seldjoukides d'Asie Mineure. (Rev. de l'art anc. et mod., 131.)

Nicola, G. de. Sarcofago con motivi della nekyia di Polignoto. (Bollett. d'Arte, 3.)

Orpen, G. Castrum Keyvini: Castlekevin. (Journ. of R. Soc. Antiqu. Ireland., 1.)

Poulsen, Frederik: Delos. (Tilskueren, Juni.)

Reesema, E. van. Ancien procédé de frenage dit Egyptien. (Art Flam. et Holl., 5.)

Rott, H. Studien über christliche Denkmäler. Hrsg. v. Johs. Ficker. Neue Folge d. archäolog. Studien zum christl. Altertum u. Mittelalter. gr. 8°. Leipzig, Dieterich. 5. u. 6. Heft: Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Darstellender Teil. Nebst Beiträgen von Dr. K. Michel, L. Messerschmidt u. Dr. W. Weber. Mit 6 Taf., 130 Abbildgn. im Text u. e. archäolog. Karte v. Kleinasien. Mit Unterstützg. der Cunitz-Stiftg. in Straßburg. (XIV, 393 S.) 08. 25.—.

Studien, Münchener archäologische, dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet. München, C. H. Beck. ca. 15.—.

Studniczka, Fr. Lost Fragments of a Group representing Artemis and Iphigenia. (American Journ. of Archaeol., 1.)

Wiegand, Thdr. 6. vorläufiger Bericht über die von den königl. Museen in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen. [Aus: „Abhandlgn. d. preuß. Akad. d. Wiss., Anh."] (46 S. m. 6 Taf.) Lex. 8°. Berlin (G. Reimer), 08. Kart. bar 5.50.

2. Alte Baukunst.

(Architecture ancienne. — Ancient architecture.)

Abbey of St. Mary of the Sandhills. (J. Tavenor-Perry. Antiquary, 3.)

Anheißer, R. Altschweizerische Baukunst (110 Blatt Zeichnungen in Lithographie, Blattgr. 39×29, mit Titel u. 24 S. Vorwort, Inhalt u. Text). Bern, A. Francke 1906—1907.

Digitized by Google

Architecture, the Norman, of Nottinghamshire (Ch. Keyser). Selby Abbey (C. Compton. Journ. of the Brit. Archaeol. Assoc., 4.)

Boyson, A. Some further notes on low set openings in Scandinavian Churches. (Archaeol. Journ., 1.)

Cart, W. Le Temple Gallo-Romain de la „Grange du Dime“ à Avenches. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 4.)

Cloquet, L. Les maisons anciennes en Belgique (Rev. d. Art chrét., 3.)

Curman, Sig. Strängnäs domkyrka. (Arkitektur och dekor. Konst, Juni.)

Extérieurs et intérieurs du XVIIIe siècle, Bordeaux. Alb. in 4 colom. avec 44 pl. en phototypie, en carton. Paris, Ch. Schmid [1908] 40.—.

Fazio Allmayer, O. Gli Arabi e l'arte in Sicilia. (Ranegna d'arte, 2 u. 4.)

Kpacsbckiu, M. Reisenotizen: Kolomenskoje u. Djakowo. (Sodtschij No. 16 u. 17.)

Hildebrandt, H. Der Backsteinbau in Toulouse. (Frankf. Ztg. 2. Juni.)

Kaltofen, E. Prachalitz. Eine Darstellung der alten und neuen Gebäude der Stadt. (Deutsche Arbeit, 9.)

Krause, P. Die mittelalterlichen Kirchen der schwedischen Landschaft Småland. (Zentralbl. d. Bauverwaltg., 33.)

Kühnel, E. Alhambraprobleme. (Monatsh. f. Kunstwiss., 4 u. 5.)

Lafond, P. L'Art portugais [fin]. (Rev. de l'Art, Mai).

Mulder, A. Het Raadhuis te Klundert. (Oud-Holland, 2.)

Normand, Ch. Paris disparu: les vieilles halles au sud de Saint-Eustache. (Ami d. monum. et d. arts., 121.)

Pfister, Chr. Le prieuré bénédictin de Sainte-Croix et l'abbaye Saint-Léopold de Nancy. (Bull. Soc. Archéol. Lorraine, 4.)

Roper, J. Monumental Effigies: Rural Deanery of Hawkesbury. (Transact. of the Bristol Archaeol. Soc. 1.)

Tegninger af äldre nordisk Architektur. Med Tilskud fra Kultusministeriet udg. af H. Storck. 5. Samling. 2. Räkke. 1. Häfte. 3 Taf. in Fol. (42×29). Kopenhagen, Hagerup. Kr. 1.25.

Westropp, Th. Promontory Forts in the „Irrus“, County Clarc. (Journ. of R. Soc. Antiqu. Ireland, 1.)

Alte Baukunst

2a. Deutschland.
Allemagne. Germany.

Baur, Karl. Das Kloster zu Blaubeuren. Ein Führer, Kunstfreunden u. Fremden gewidmet. Mit 2 Fig.-Taf. u. 6 lith. Plänen. 2. Aufl. (78 S.) 8°. Blaubeuren, F. Mangold. 1908. 1.20.

Bausteine zur Geschichte der Hohkönigsburg. Urkunden, Akten u. Regesten aus der Zeit des XV. bis XVII. Jahrhunderts. Im Auftrage des Hohkönigsburg-Vereins bearb. u. herausgeg. von Ernst Hauviller. (XI, 51 S.) Lexikon-8°. Straßburg, K. J. Trübner. 1908. 1.60.

Berliner Garnisonkirche, Die, nach einem Berichte aus dem Jahre 1727. (Mitt. f. d. Gesch. Berlins, 5.)

Eberth, R. Das althessische Dorf, sein Wohnhausbau und seine Inneneinrichtung. (Hessenland, 8—9.)

Gradmann. Schwäbische Bauernhaustypen. (Korresp. Bl. d. Gesamtver. 4.)

Hanemann, A. Schloß Corvey an der Weser, ein Abriß seiner Geschichte und seines Baues. 3. Aufl. (28 S. m. 5 Taf.) 8°. Holzminden, 07. Schloß Corvey bei Höxter, Selbstverlag. —.50.

Haus „Zum Stockfisch“ in Erfurt, Das. (Denkmalpfl. 8.)

Henkelmann, K. Das Bauernhaus des Odenwaldes und des südwestlichen Deutschlands. Mit 20 Hausabbildgn., zahlreichen Grundrissen u. Einzelheiten. (58 S. mit 13 Taf.) Lex. 8°. Darmstadt, Zedler & Vogel, 08. bar 4.50; geb. in Leinw. 5.50.

Klaphuk, R. Schloß Horst im Bruche. (Rhein. Westfäl. Ztg., 3. Juni.)

Mebes, Paul. Palais und städt. Bürgerhäuser, Land- u. Herrenhäuser, Gartenhäuser, Tore, Brücken, Innenräume u. Hausgerät. München, F. Bruckmann. Geb. ca. 20.—.

— Um 1800. Architektur u. Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. 1. Band. (200 S. m. Abbildgn.) 30.5×22 cm. München, F. Bruckmann, 08. Geb. in Lnw. 20.—.

Peszler, W. Die Haustypengebiete im Deutschen Reiche. (Deutsche Erde, 2.)

Schuster, E. Burgen und Schlösser Badens. 8. Lfg. Karlsruhe, Gutsch. 1.—.

Zesiger, A. Das Erkerhaus an d. Kramgasse. (Bl. f. Bern. Gesch., Kst. u. Altertumsk., 1—2.)

Alte Baukunst

2b. Italien.
(Italie. Italy.)

Architettura del seicento, Sulla. (Civiltà Cattolica, 2.)

Breuer, R. Renaissance und Barock. (Innen-Dekoration, April.)

Carocci, G. San Miniato al Monte presso Firenze. (Arte e Storia, 7—8.)

Fabriczy, C. v. Villa della Viola, ein Sommersitz der Bertivoglio zu Bologna. (Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunsts., 3.)

Marangoni, G. Nel centenario di Giuseppe Piermarini. (Rassegna d'arte, 3.)

Pellati, F. Le torri dell' alto Monferrato. (Nuova Antolog. Jun.)

Schulz, B. Die Ergänzung des Theodorich-Grabmals und die Herkunft seiner Formen. (Ztschr. f. Gesch. d. Architekt. 8.)

3. *Alte Malerei.*

Peinture ancienne. Ancient pictorial art.

Bertaux, E. Les Primitifs espagnols. VI. Le Maître de Saint Georges. (Rev. de l'Art, Mai.)

Bode, W. Einige neuaufgefundene Gemälde Rembrandts in Berliner Privatbesitz. (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunsts. 3.)

Bouchot, Henri. La miniature française (1750—1825). In-4. (33×25) 108 grav., 52 pl. hors texte en couleurs en facsim. des orig. Paris, Manzi, Joyant & Cie* 200 ex. num. de portef. 800.—.

Bredius, A. Jan Buesem. (Oud.-Holland, 2.)

C. F.: (Stockholmsbilder:) David Klöcker Ehrenstrahl, hanshus och släkt. (Svenska Dagbladet Nr. 106.)

Dayot, Armand. Chardin, sa vie, son oeuvre, son époque. In-4 colom. (30×40) avec 53 héliograv. dont 40 hors texte. 10 pl. en coul. Paris, H. Piazza et Cie., 1908. 25 ex. num. I. imp. 320.—, 500 ex. num. vél. 160.—.

Durrieu, Paul. Les antiquités judaiques et le peintre Jean Foucquet. In-f° (41×31) 25 pl. héliogr. 2 pl. phototyp. Paris, Plon-Nourrit et Cie., 08. 48.—. 50 ex. num. pap. cuve. 96.—.

Gemälde, unveröffentlichte, alter Meister aus dem Besitze des bayerischen Staates. Hrsg. v. Dr. Ernst Bassermann-Jordan. II. Band: Die Gemäldegalerien in den königl. Schlössern zu Ansbach, Bamberg u. Würzburg u. d. Gemälde aus bayer. Staatsbesitze in der städt. Galerie zu Bamberg. 42 Taf. u. 8 Textbilder in Lichtdr. (VI, 15 S. Text.) 51×40 cm. Frankfurt a. M., H. Keller, 08. In Leinw.-Mappe 50.—.

Gnesen, Aus der Kathedrale zu. Reprod. der Malereien „Das jüngste Gericht" u. „Anbetung d. drei Könige". (Ateneum, III.)

Guiffrey, J. Un nouveau tableau du Greco au Musée du Louvre. (Bull. d. Musées de France, 3.)

Justi, C. Diego Velazquez y su siglo. (España moderna, Juni.) [Forts.]

Mayer, A. L. Die spanischen Gemälde im Museum der schönen Künste zu Budapest. (Monatsh. f. Kunstw. 6.)

Meier-Graefe, Jul. Die großen Engländer. 2. Aufl. (VIII, 173 S. m. 66 Abbildgn. auf 64 Taf.) Lex. 8°. München, R. Piper & Co., 08. 8.—; geb. in Leinw. 10.—.

Planta, J. v. Wandgemälde im ehemaligen Kloster Taenikon, Thurgau. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 4.)

Rupé, Hans. Rembrandt. Erinnerungen. (22 S.) kl. 8°. Dresden, A. Urban, 08. —.80.

Schmit, Th. Die Malereien des bulgarischen Klosters Poganovo. (Byzant. Ztschr., 1—2.)

Vermeer v. Delft, Jan, u. Carel Fabritius, Photogravüren nach ihren bekannten Gemälden. Mit biograph. u. erläut. Text v. Dr. C., Hofstede de Groot. 4. [Schluß-]Lfg. 9 Bl. m. 37 S. Text.) 68×53,5 cm. Amsterdam 1908. Leipzig, K. W. Hiersemann. Mit Halbldr.-Mappe 125.—.

— — dasselbe. Suppl. [3 Bl.] 68×53,5 cm. Ebd. (1908.) 30.—.

3a. Deutschland.

Allemagne. Germany.

Alte Malerei

Bock, Frz. Matthias Grünewald. München, G. D. W. Callwey. ca. 4.—.

Koegler, H. Die Kreuzigung im Landesmuseum, wahrscheinlich ein Gemälde des Meisters DS. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 4.)

Kuske, B. Zu Stephan Lochners Lebensgeschichte [Urkunde]. (Ztschr. f. christliche Kunst, 3.)

Landsberger, Frz. Wilhelm Tischbein. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. ca. 5.—.

Muñoz, A. Miniature della scuola di Colonia. (Arte, 3.)

Peltzer, R. Hans Haußer von Aachen. (Blätt. f. Gemäldek., 6.)

Schmid, H. A. Zu Grünewalds Tätigkeit in der Aschaffenburger Gegend. (Monatsh. f. Kunstw., 6.)

Schröter, G. Die Nürnberger Malerakademie und Zeichenschule v. d. M. d. XVII. Jahrh. bis 1821. (Neujahrsbl., herausg. von der Ges. für Fränk. Gesch., III) (4°). 94 S. Würzburg, Universitäts-Druck. v. J. Stürtz. 1908.

Stammler, J. Eine aufgefundene Arbeit des Bern. Malers m. d. Nelke. (Bl. f. Bernische Gesch., Kunst u. Altert.-Kunde, 1—2.)

Suida, W. Altsteirische Bilder im Landesmuseum „Johanneum" zu Graz. (Monatsh. f. Kunstw., 6.)

3b. Italien.

Italie. Italy.

Alte Malerei

Bombe, W. Sebastiano del Piombo. (Arte e Storia, 9—10.)

Buerkel, Ludw. v. Francesco Furini. Wien, F. Tempsky. ca. 24.—.

Essling, Prince d'. Les livres à figures vénétiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle. 4 vol. in-folio sur papier grand écu vélin (300 exempl. numérotés) Florence, Librairie Leo S. Olschki. 480.—.

Foratti, A. Quattro affreschi di Bartolommeo Montagna. (Arte, 3.)

Frimmel, Th. v. Künstlerinschrift auf dem Schmerzensmann des Tommaso da Modena in Karlstein. (Blätter für Gemäldek., 6.)

Frizzoni, G. Diverse opere d'arte evocate da una nota illustrazione di disegni. (Arte, 3.)

Frizzoni, G. Illustrazione comparativa di un insigne dipinto e di una scultura del quattrocento. (Rassegna d'arte, 1.)

Digitized by Google

Gnoli, U. Una predella sconosciuta di Alegretto Nucci. (Arte, 3.)

Jacobsen. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 59. Heft. Jacobsen, Emil. Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Mit 120 Abbildgn. auf 56 Taf. (96 S.) 08. 20.—.

Milano, E. Macrino de Alladio. (Arte e Storia, 11—12.)

Pantini, R. Masaccio. (Connoisseur, Juni.)

Ricci, C. Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni. I. (Il libro del Louvre) Fo. fig. p. 79 con centodieci tavole. Firenze, Fratelli Alinari.

Sant' Ambrogio, D. Nel Museo di Porta Giovia. L'affresco di Via Bigli 17. (Arte e Storia, 9—10.)

Sirén, O. Die Fresken in der Cappella di S. Antonio in Le Campora. (Monatshefte für Kunstw., 6.)

Sirén, O. Gli affreschi nel Paradiso degli alberti. (Arte, 3.)

Wytwicki, Wl. Michel Angelo. (Ateneum Polskie, Mai).

4. Alte Plastik.

Sculpture ancienne. Ancient Plastic Arts.

Armstrong, E. An account of some early christian monuments discovered at Gallen Priory. (Journ. of. R. Soc. Antiqu. Ireland, 1.)

Burger, F. Studien zu Michelangelo. (Zur Kunstgesch. d. Auslandes. Heft 49). 44 S. m. 7 Textabb. u. 6 Lichtdrucktaf. Straßburg, Heitz & Mündel. 1907. M. 3.—.

Campion, F. The old. Boundary Stones of Waltham Forest. (Antiquary, 5.)

Clarke, W. The Antiquity of Grimes' Graves. (Antiquary, 4.)

Dehio, G. Die bildende Kunst im Mittelalter. (Internat. Wochenschr., 21.)

Duvernoy, E. Epitaphes à Bouxières-aux-Dames. (Bull. Soc. Archéol. Lorraine, 5.)

Fabriczy, C. de. Bertoldo di Giovanni e il suo lavoro pel „Santo di Padova". (Rassegna d'arte, 2.)

Germain, L. Excursions dans l'histoire de Saint-Mihiel. 1. Le premier tabernacle d'autel à l'église abbatiale. (Bull. Soc. Archéol. Lorraine, 3.)

Gill, H. The „Stone Man" of West Bridgford. (Antiquary, 5.)

Halm, Philipp Maria. Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. (VII, 99 S. m. Abbildgn. u. Taf.) Lex. 8°. München, G. D. W. Callwey 08. 8.—.

Halm, Ph. Zur Plastik Augsburgs. (Monatsh. f. Kunstw., 6.)

Redslob, E. Die fränkischen Epitaphien im XIV. und XV. Jahrhundert. (Anz. d. Germ. Nation.-Museums, 3—4.)

Voss, H. Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst. (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunsts., 3.)

Wolf, A. Zur 300jährigen Gedächtnisfeier für Alessandro Vittoria in Venedig. (Wien. Ztg. 26. Mai.)

5. Alte Graphik.

Gravure ancienne. — Ancient Graphic Arts.

Alfassa, P. Les Dessins de Rembrandt à l'Exposition de la Bibliothèque nationale. (Rev. de l'Art, Mai.)

Chodowieckis, Daniel, Kupferstiche. Mit e. Einleitg. v. T. Rüttgers. Berlin, Fischer & Francke. ca. 1.20.

Dodgson, C. Ostendorfer and the Beautiful Virgin of Regensburg. (Monatsh. f. Kunstw., 6.)

Geisberg, M. Eine neuentdeckte Zeichnung des Meisters des Hausbuchs. (Staryje Gody, Mai.)

Koegler, H. Andachtsbild des Klosters und Spitals zum heiligen Geist in Bern, ein Holzschnitt von Urs Graf. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 4.)

Kunz, O. Exlibris des 16. Jahrhunderts in der k. k. Studienbibliothek Salzburg. (Exlibris, 2.)

Lehrs, M. Die dekorative Verwendung von Holzschnitten im XV. und XVI. Jahrhundert. (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunsts., 3.)

Leidinger, Geo. Die Teigdrucke des 15. Jahrh. in der k. Hof- u. Staatsbibliothek München. München, G. D. W. Callwey.

Loga, V. v. Hat Velazquez radiert? (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunsts., 3.)

Martin, W. Anciens dessins du Cabinet des Estampes d'Amsterdam. (Art Flam. et Holl., 5.)

Mathey, P. L'œuvre gravé de Rembrandt. (Musée, 5.)

Milowidow, A. J. Opisanie slawiano-russkich staropetschatnych knig Wilenskoj Publitschnoj Biblisteki. (Beschreibung d. altslavisch-russischen Drucke v. 1491—1800 in der Öffentl. Bibliothek zu Wilna.) Wilna, 1908, 8°. 160 S. m. Abb. Beilage zum Bericht d. Bibliothek für 1907.

Schenk. Matthäus Merian-Frankfurt und Konrad Buno aus Frankenberg in Kurhessen. (Hessenland, 10—11.)

Schreiber, W. L. M. Bouchots Ansichten über die Erstlinge der Holzschneidekunst [Forts.]. Ztschr. f. christl. Kunst., 3.)

Schröder, A. Der Kupferstecher J. F. Bol. (Mitt. f. d. Gesch. Berlins., 5.)

Zur Westen, W. von. Zur Kunstgeschichte des Notentitels und der Dekoration musikalischer Druckwerke. I. Die Herrschaft des Holzschnittes und des Kupferstichs. (Ztschr. f. Bücherfreunde., 3.)

6. Altes Kunstgewerbe.

Art industriel ancien. — Ancient industrial Art.

Astier, C. d'. La belle tapisserie du Roy (1532—1797) et les tentures de Scipion l'Africain. In-4. avec 30 pl. Paris, H. Champion, 08. 24.—.

Braun, E. Doccia porcelain of the earliest period. [Burlingt. Magaz. Jun.]

Doran, J. The enamelling and metallesque origin of the ornament in the Book of Durrow. [Burlingt. Magaz. Jun.]

Germain, L. Armoiries du roi René. (Bull. Soc. Archéol. Lorraine, 4.)

Kouzmine, E. Les tapis de l'Oukraïna. (Staryje Gody, Mai.)

Melani, A. Su de' famosi Mobili nel Palazzo ex Ducale di Parma. (Arte e Storia, 9—10.)

Redslob, E. Silbervergoldetes Monile. (Anzeig. d. German. Nation. Mus. 3—4.)

Schnütgen. Krankenversehkreuz des XV. Jahrh. (Ztschr. f. christl. Kunst, 3.)

Rothstein, N. Une vente de porcelaine russe. (Staryje Gody, Mai.)

Stegmann, H. Die Holzmöbel des Germanischen Museums. (Anz. des German. Nation.-Mus. 3—4.)

Tanner, H. Domestic Work of the Renaissance in England. [Builder, 3399.]

Weale, W. Le trésor du prieuré de St. Nicolas d'Oignies. (Rev. d. Art chrét. 3.)

Zimmermann, E. Noch einmal das Jahr der Erfindung des Meißner Porzellans. (N. Archiv f. Sächs. Gesch. 1—2.)

8. Orient, China, Japan.

L'Orient. La China. La Japon. — Orient. China. Japan.

Altorientalische Teppiche. Im Anschluß an das in den Jahren 1892—1896 vom k. k. Handelsmuseum in Wien veröffentlichte Werk „Orientalische Teppiche“, herausg. vom k. k. österr. Mus. für Kunst u. Industrie in Wien. 25 Tfn. in farb. Kombinationsdruck. Mit einem Vorwort des Herausg. A. von Scala. Einleitung von W. Bode. Text von Fr. Sarre (25 Tfn., 66×50 m. 8 Bl. Text, Titel u. Inhaltsverzeichnis.) Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1907. In Mappe 400.—.

Baumann, H. Utamaro. (Propyläen, 6. V.)

Branting, A. Orientalisk textilkonst [Bespr. v. „F. R. Martin, a history of Oriental carpets before 1800“]. (Svenska Dagbl. Nr. 116 u. 118.)

Christensen, A. Lidt om persisk Kunstindustri. (Tidsskrift f. Industri 1907, Nr. 12.)

Dillon, E. Some notes on the origin and the development of the enamelled porcelaine of the Chinese. I. (Burl. Mag., 61, 62.)

Glaser, L. Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei. (Monatsh. f. Kunstwiss., 5.)

Gurlitt, L. Konstantinopel u. türkische Kunst. (Westermanns Monatsh., April.)

Hendley, T. Indian Jewellery. [Part VII.] (Journ. of Indian Art and Industry, 12.)

Herringham, Chr. The Snake Pattern in Ireland, the Mediterranean and China. (Burlingt. Magaz., Jun.)

H. F. La peinture persane. (La Toison d'Or, 3—4.)

Heymel, A. W. Das Sammeln v. japanischen Farbenholzschnitten. (Südd. Monatsh., 4).

Laurin, C. G. Ett praktverk. [Rec. v. „F. R. Martin, history of oriental carpets“.] (Stockholms Dagblad 8./5. 08.)

Malerei, Chinesische. (Leipz. Neueste Nachr., 27. Apr.)

Sanctuaire de la Lapidation de Saint Étienne à Jérusalem, Le. (Fr. Lagrange, Revue de l'orient chrétien, 4.)

Woas, F. Holzbauten der Japaner. (Baugewerks-Ztg., 33.)

II. Neuere Kunst.

L'art moderne. — Modern art.

1. Städtebau und Gartenkunst.

L'architecture des villes et l'horticulture. Building of towns and horticulture.

Berdrow, W. Zur Geschichte und Entwicklung der Landhauskolonie Westend bei Berlin. (Zentralbl. d. Bauverwaltg., 37.)

Berlepsch-Walandas, H. E. von. Die erste englische Gartenstadt u. ihr verwandte Gründungen. (Kunst und Kunsthdwk., 3.)

Brommer, C. Die Gartenlaube. (Deutsch. Landhaus, 11.)

Encke, F. Architektonische oder landschaftliche Gartengestaltung. (Dekor. Kunst, 9.)

Faßbender, E. Der Generalverbauungsplan d. Stadt Villach. (Städtebau, 5.)

Fischel, H. Die Gartenkunst. (Kunst- u. Kunsthandwerk, 5.)

Fuchs, L. F. Die Braunshardt. Eine Gartenruine. (Kunst unsrer Heimat, 2.)

Gilow, H. Zur Ergänzung des in der Aprilnummer fehlenden Stückes des Bilderstreifens: „Unter den Linden“. (Mitt. f. d. Gesch. Berlins, 5.)

Goecke, Th. Die Gartenkunst im Städtebau. (Gartenkunst, 6.)

Goecke, Th. Zur Stadterweiterung von Landshut. (Städtebau, 5.)

Hammer, B. Über die Entwicklungsmöglichkeit ländlicher Gemeinden. (Städtebau, 6.)

Hofmann, A. Zur Frage der zukünftigen Gestaltung des Theaterplatzes in Dresden. (Deutsche Bauztg., 39.)

Digitized by

Krüpper, O. Der italienische und der deutsche Friedhof. (Städtebau, 6.)

Lustgartens in Berlin, Zur Geschichte des. (Mitteil. f. d. Gesch. Berlins, 5.)

Lux, J. Beiträge zur künstlerischen Gartengestaltung. (Deutsche Bauztg., 37.)

Mackowsky. Die geschichtliche Entwicklung des Stadtplanes. (Städtebau, 6.)

Otto, K. Garten-Fragen. (Innen-Dekor., Jun.)

Petznick, W. Wettbewerb Stadtwald Essen. (Gartenkunst, 5.)

Pirchan, E. Garten-Frühling. (Deutsche Kunst und Dekor., 9.)

Pudor, H. Die Blumenkunst Japans. (Gartenkunst, 6.)

Schneider, C. Landschaftliche Gartengestaltung. Deutsche Bauztg., 37.)

Seeck, F. Die Kunst der Friedhöfe. (Werkkunst, 16.)

Weber, P. Der Einfluß der Renaiss. auf das Stadtbild Jenas. (Fol.) 32 S. mit 29 Abb. im Text. Jena, Frommansche Hofbchhdl., 1907.

Wyspiański St. & Ekielski Wl. Akropolis. Projekt zur Bebauung des Wawel. Krakau, 1908. 8°. 12 S. u. 1 Taf.

Zeller, A. Erhaltung alter Städtebilder unter Berücksichtigung moderner Verkehrsforderungen. (Städtebau. 6.)

2. Neuere Baukunst.
Architecture moderne.

Behrendt, W. Backstein als Baumaterial. (Dekor. Kunst, 9.)

Berlage, H. P. Grundlagen und Entwicklung der Architektur. Berlin, J. Bard. ca. 3.50.

Leixner, O. v. Friedrich Ohmann. (Baumeister, 8.)

Nijhoff, J. K. P. C. de Bazel. (Onze Kunst, 6.)

Riezler, W. Neue Arbeiten von Richard Riemerschmid. (Deutsche Kunst u. Dekor., 9.)

Schultze, F. Neuere englische Landhäuser. (Zentralbl. d. Bauverwaltg., 33.)

Schur, E. Das Haus Molchow bei Altruppin. (Dekor. Kunst, 9.)

Zysset, R. Ehrliche Baukunst. (Berner Rundschau, 19.)

3. Neuere Malerei.
Peinture moderne. Modern Painting.

Ambrosius. (Våra konstnärer hemma:) 1. Hos Nils Kreuger. 2. Hos Georg Pauli. (Vårt Land. Stockholm, 19/4. u. 26/4.)

Agresti, A. I prerafaellisti, contributo alla storia dell' arte. 8° fig. p. 374 con sedici tavole. Torino, Società tip. ed. nazionale 1908. L 15.—.

Kohl, Louis. Fra Foraarsudstillingerne. I. Danske Landskaber. II. Porträtter og Kompositioner. (Varden, Kopenhagen. Nr. 8/9.)

Kruse, John. Carl Larssonutställningen i Nationalmuseum (Svenska Dagbl. Nr. 146.)

Kruse, John. [Den frie Udstilling: Köpenhamn] Hammershöjs vägg, Zahrtmanns Drottning Kristina och Rud. Tegners Vår-rengöring (Svenska Dagbl. Nr. 115.)

Lewinson, A. Axel Gallen. Über d. Charakter seiner Kunst und seiner Werke. Petersburg 1908 mit 25 Abb. R. 2.—.

Marius, G. Matthijs Maris. (Art Flam. et Holl., 5.)

Norlind, Ernst. Axel Dörneman. (Dagens Nyheter, Stockholm, 5.5. 08.)

Schmalzigaug, J. L'Art contemporain. (Art Flam. et Holl., 5.)

Segantini, Giovanni. Mit einem Geleitwort v. Wilh. Kotzde. Hrsg. v. der freien Lehrervereinigg. f. Kunstpflege. (39 S. m. Abbildgn. u. Bildnis.) 21,5×29 cm. Mainz, J. Scholz. 1.—.

Stassoff, W. W. G. Timofeeff, Wjestnik Jewrspy, II 08.)

Testard, M. Salvador Bartolozzi. (Art décor. 116.)

Volmar. Lorn i Paris. (Svenska Dagbl. Nr. 129.)

Wåhlin, Karl. Carl Larsson's verkstad. En utställning i Nationalmuseum. (Stockholms Dagbl. 4/6.)

3a. Deutschland.
(Allemagne. Germany.)

Neuere Baukunst

Aubert, A. August Heinrich. (Kunst und Künstler, 9.)

Bierbaum, Otto Jul. Fritz v. Uhde. (IV, 65 S. m. 3 Taf.) 8°. München, G. Müller. 08. 1.80.

Board, H. Eduard von Gebhardt. (Kunst für Alle, 19.)

Burckhardt, Rud. Eduard v. Gebhardt. Ein Gedenkblatt zu seinem 70. Geburtstag am 13. VI. 1908. Mit 9 z. Tl. unveröffentl. Bildern. [Aus: „Monatschr. f. Gottesdienst und kirchl. Kunst".] (13 S.) Lex. 8°. Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht. 08. —.50.

Donop, A. Lionel v. Der Landschaftsmaler Carl Blechen 1798—1840. Berlin, Fischer & Franke. Kart. ca. 5.—.

Garten, Der stille. Deutsche Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrh. Mit über 100 z. großen Teil ganzseit. Abbildgn. 21—40. Taus. (80 S. m. XVI u. X S. illustr. Text.) Lex. 8°. Düsseldorf, K. R. Langewiesche. 08. 1.80; geb. 3.—.

Heidelbach, P. Georg Cornicelius, ein hessischer Maler. (Hessenland, 10.)

Knorr, Th. Lothar von Seebach. (Rheinlande, 6.)

Michel, W. Münchner Dekorations-Gemälde. (Deutsche Kunst und Dekor., 9.)

Roessler, Arth., u. Gust. Pisko. Ferdinand Georg Waldmüller. Sein Leben, sein Werk und seine Schriften. 2 Bde. (228 S. m. 2 Bildnissen u. 53 S. m. 2 Bildnissen u. 302 Taf.) 30,5×30 cm. Wien, (K. Graeser & Co.) (08). Geb. in Leinw. 136.—.

Rosenhagen, Hans. Fritz v. Uhde. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. Geb. ca. 10.—.

Uhde, Fritz v. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk, m. e. Geleitwort v. Alex Troll. Hrsg. v. der freien Lehrervereinigg. f. Kunstpflege. (40 S. m. Abbildgn.) Lex. 8°. Mainz, J. Scholz. 08. 1.—.

Uhde-Mappe. Hrsg. vom Kunstwart. (28 z. Teil farbige Tafeln mit 11 S. illustr. Text.) 42,5×31,5 cm. München, G. D. W. Callwey. (08). In Mappe bar 10.—.

Volbehr, Th. Arthur Kampf. (Westerm. Monatsh., 622.)

Wasielewski, Waldem. v. Artur Volkmann. Eine Einführung in sein Werk. (70 S. m. 26 Taf.) Lex. 8°. München, R. Piper & Co. 08. Geb. 4.—.

Neuere Malerei

3b. Frankreich.
France.

Bouyer, R. Les Salons de 1908. La Peinture. (Rev. de l'Art, Mai.)

Brière, G. Réception de la Reine. Victoria au Tréport (1893), peinture d'Eugène Lami. (Bull. d. Musées de France, 3).

Cornu, B. Les esquisses de Gaston La Touche. (Art et Décor., 6.)

Gsell, P. La Failleté des Salons de Peinture. (Revue, 11.)

Meier-Gräfe, J. Renoir. (Zukunft, 13. und 20. Juni.)

Muther, R. Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien. Hrsg. v. Rich. Muther. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. 48. Bd. Courbet Mit 16 Vollbildern in Tonätzg. (63 S.) 08. Kart. 1.50; geb. in Ldr. 3.—.

Séché, L. Un paysagiste romantique: Paul Huet. (Rev. de Paris, 12.)

Tugenhold, J. Die neusten Strömungen der französischen Malerei. (Sowremennyj Mir, 6.)

„Volmar": Pariser Salongen. (Svenska Dagbl. Nr. 106, 111 und 122.)

4. *Neuere Plastik.*
Plastique moderne.

Bárdos, A., Ede Kallós. Müvészet, 2.)

Goldschmidt, Ernst. F. W. Alexander †. Et Billedhuggerarbejde og dets Historie. (Politiken, Kopenhagen, Nr. 153.)

Heilmeyer, A. Die Wiedererneuerung d. Form in d. modernen Plastik durch Adolf Hildebrand. (Deutsche Wacht, 18.)

Lafenestre, G. Ernest Barrias 1841. — 1905. (Rev. de l'Art, Mai.)

Marcel, H. Artistes contemporains. Le statuaire Charles Lenoir. (Rev. de l'art anc. et mod. 133.)

Michel, W. Neue Arbeiten von Johann Vierthaler. (Dekor. Kunst, 9.)

Riotor, L. Un statuaire: Joseph Bernard. (Art décor., 116.)

Runeberg, Valter Magnus. [Finischer Bildhauer.] (Hvar 8. Dag, Stockholm, Nr. 30.)

„Spada": Paul Troubetzkoy. (Stockholms Dagblad, 7/6.

Scheffler, K. Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien. Hrsg. v. Rich. Muther. (Neue Aufl.) kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. Bd. 25 u. 25a. Constantin Meunier. Mit 1 Heliograv. u. 24 Vollbildern in Tonätzg. 2. verm. Aufl. (6.—9. Taus.) (96 S.) 08. Kart. 3.—; geb. in Ldr. 5.—.

5. *Neuere Graphik.*
Gravure moderne. Modern graphic arts.

Baldry, A. Some etchings by Sir Charles Holroyd. (Studio, 183.)

Levetus, A. An Australian Painter-etcher: Ludwig Michalek. (Studio, 183.)

Marx, R. Peintres-Graveurs contemporains. — L.-A. Lepère. III. (Gaz. d. Beaux-Arts, Jun.)

Müller, Sigurd. Raderinger og Sortkunst paa Charlottenborg-Udstillingen. (Berlingske Tid., Kopenhagen, Nr. 124. Aften-Udg.)

Nygren, Adolf. Den grafiska konsten i Sverige. Mit 15 Abb. (Varia, Göteborg, Juni.)

Pazaurek, Prof. Dr. Gust. E. Biedermeier-Wünsche. 50 Kleinfolio-Tafeln in Licht- u. Farbendr. nebst illustr. Text. (25 S.) 26,5×34,5 cm. Stuttgart, J. Hoffmann (08). In Leinw.-Mappe 40.—.

— Künstlerische Besuchskarten. (Mitt. d. Kunstgewerbever. Stuttgart, 2.)

Richter, Ludw. Vater-Unser in Bildern. 20. Aufl. (8 Bl. u. Titelbl.) 37×29 cm. Leipzig, A. Dürr (08). In Mappe 3.—.

Sizeranne, R. de la. Les Salons de 1908 et la renaissance de l'estampe. (Rev. d. deux mondes, 2.)

Wereschtschagin, W. A. Materialy sla bibliografji russkich illustrirowannych isdanij. (Material zur Bibliographie d. russischen illustrierten Bücher.) Heft 1 mit Abbild. Petersburg 1908. Rub. 2.—.

6. *Kirchliche Kunst.*
L'art ecclésiastique. — Church art.

Cloquet, L. Peintures réligieuses modernes. (Rev. d. Art chrét., 3.)

— Retour à la tradition liturgique. (Rev. de l'Art chrét., 2.)

Digitized by Google

Hochstetter, F. Neue Los-von-Rom-Kirchen in Österreich. (Christl. Kunstbl., April.)

Kümmel, K. Etwas über Lourdesgrotten. (Archiv f. christl. Kunst, 4.)

Nithack-Stahn, W. Religion und Kunst. (Christl. Welt, 19.)

Rückert, H. Die Pauluskirche in Darmstadt. (Christl. Kunstbl., April.)

III. Allgemeiner Teil.

Partie générale. — General part.

1. Porträt.

Bezold, G. v. Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. (Anz. d. German. Nation.-Mus., 3—4.)

Gottschewski, A. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 58. Heft. Über die Porträts der Caterina Sforza u. über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Mit 45 Abb. auf 18 Taf. (64 S.) 08. 8.—.

Gruncisen, W. de. I ritratti di papa Zaccaria e di Teodoto primicerio nella chiesa di S. Maria Antiqua. (Archiv. R. Soc. Romana, 3—4.)

Hauser, Fr. The Heads of the „Scipio" Type. (American Journ. of Archaeol., 1.)

Hofmann, F. Bayreuther Fürstenbildnisse. (Archiv f. Altertumsk. Oberfranken, 3.)

Kekule v. Stradonitz, Rhard. Die Bildnisse des Sokrates. [Aus: „Abhandlgn. d. preuß. Akad. des Wiss."] (58 S. m. Abb.) Lex. 8°. Berlin (G. Reimer) 08. bar 4.—.

Kemmerich, Max. Die Porträts deutscher Kaiser u. Könige bis auf Rudolf v. Habsburg. [Aus: „Neues Archiv d. Gesellsch. f. ält. deut. Gesch.-Kde."] (S. 463—513.) 8°. Hannover, Hahn (08). 1.20.

MacColl, D. Millais's Portrait of Tennyson (Burlingt. Magaz. Jun.)

Maindron (Maurice) et Leloir (Maurice) Dictionnaire du costume. 5 vols. in-4 rais. 5000 grav, 300 pl. hors texte dont 200 en couleurs et 100 en camaïeu. Paris, René Carême et Cie (1908). Le spécimen 1.20.

Mode, Die. Menschen u. Moden im 19. Jahrh. nach Bildern u. Kupfern der Zeit. Ausgewählt v. Dr. Osk. Fischel. Text von Max v. Boehn. (1. Bd.) 1790—1847. (VII, 173 S. m. Abb. u. 37 farb. Taf.) 8°. München, F. Bruckmann 08. 5.50; geb. 6.70.

Sambon, A. Les Masques du Théâtre populaire italien et latin. (Musée, 3—4.)

Schulz, F. Ein Bildnis Georg Philipp Harsdörfers von Georg Strauch. (Anz. d. German. Nat.-Mus., 3—4.)

2. Ikonographie und Legende.

Iconographie. — Iconographic.

Burger, F. D. v. Hadeln, die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quatrocento. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Doering, O. Die Industrieschilderung in der modernen Kunst. (Hochland, 18. Juni.)

Frizzoni, G. I soggetti mitologici in Cima da Conegliano a proposito di un nuovo acquisto del Museo Poldi Pezzoli. (Rassegna d'arte, 3.)

Haendcke, B. Mensch und Landschaft in der bildenden Kunst. (Österreich. Rundsch. 5.)

Lentrodt, W. Über den Christustypus. (Tag, 28. Mai.)

Muñoz, A. Ancora sui sarcofagi d'Asia Minore e sulla datazione del nimbo crocesegnato. (N. Boll. d. Archeol. crist., 4.)

Pillion, L. La légende de S. Jacques le Majeur d'après une peinture giottesque du Musée du Louvre. (Bull. d. Mus. de France., 2.)

Sanoner, G. La vie de Jésus-Christ, racontée par les imagiers du moyen-âge sur les portes d'églises. [Forts.] (Rev. de l'art chrét., 2, 3.)

Théatès, O. Le Lion. (Musée, 5.)

Zoepf, L. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance. Hrsg. v. Prof. D. W. Goetz. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1. Heft. Das Heiligen-Leben im 10. Jahrh. (VI, 250 S.) 08. 8.—.

3. Münzen und Medaillen.

Numismatique. — Numismatics.

Cunielli-Cunielli, A. La zecca di Alessandria. (Rivist. ital. numismat., 1—2.)

Demel, B. Zur Geschichte d. Warschauer Münzhofs 1820—1855. (Wiadomosei Numizmatyczno-Archeologiczne Nr. 70—71.)

Desei, O. I. tremissi longobardi. (Rivist. ital. numismat., 1—2.)

Eddé, J. Les figures de face sur les monnaies antiques. (Rivist. ital. numismat. 1—2.)

Giorcelli, G. Scudo d'oro di Federico II Gonzaga. (Rivist. ital. numismat., 1—2.)

Habich, G. Altes und Neues von der Kunst der deutschen Medaille. (Kunst u. Handwerk 8.)

Haeberlein, E. J. Roms Eintritt in d. Weltverkehr, nachgew. auf Grund s. Münzung. (Berliner Münzbl., 75—76.)

Krauß, M. Moderne Medaillenkunst. (Leipz. Ill. Ztg., 3378.)

Martinori, E. Zecca di Benevento. (Rivist. ital. numismat., 1—2.)

Motta, E. Giacomo Jonghelinck e Leone Leoni in Milano. [Nuovi documenti.] (Rivist. ital. numismat., 1—2.)

Papadopoli-Aldobrandini, N. Monete italiane inedite. [Venezianische Zecchinen] (Rivist. ital. numismat., 1—2.)

Ricci, S. L'arte nella medaglia moderna. (Rassegne d'arte, 1.)

Ricci, S. L'opera numismatica di Solone Ambrosoli. (Rivist. ital. numismat., 1—2.)

Vitalini, O. Due aurei inediti della zecca di Bologna. (Rivist. ital. numismat., 1—2.)

4. *Kulturgeschichte.*

Histoire de la civilisation.
History of civilisation.

Beringer, J. Goethe und seine Beziehungen zur Kunst in Kurpfalz. (Korrespondzbl. d. Gesamtvereins, 5/6.)

Burckhardt, Jak. Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. 10. Aufl. v. Ludw. Geiger. 2 Bde. (XXXII, 397 u. XI, 441 S.) gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann 08. 10.50; geb. in Leinw. 12.50; in Halbfrz. 14.50.

Dewick, E. Consecration Crosses and the ritual connected with them. (Archaeol. Journ., 1.)

Escherich, M. Zur Inschrift des „Gothaer Liebespaares." (Repert. f. Kunstw., 2.)

Fischel, Hartwig. Die Frau der Biedermeierzeit u. ihre Kunst im Hause. (85 S. m. 8 Vollbildern.) kl. 8°. Leipzig, F. Rothbart (08) Kart. 1.50; Geb. in Ldr. bar 2.50.

Ghellinck Vaernewyck, de. L'ordre de la Toison d'or et l'exposition de Bruges. (Bull. Acad. R. Archéol. Belgique., 5.)

Grupp, Geo. Kulturgeschichte des Mittelalters. II. (Schluß-)Bd. 2. vollständig neue Bearbeitg. (VII, 549 S. m. 48 Abbildgn.) gr. 8°. Paderborn, F. Schöningh 08. 10—; geb. 11.40.

Haendcke, Berth. Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrh. Mit 63 Abbildgn. im Text. (IV, 151 S.) 08. [Aus Natur u. Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständl. Darstellgn. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Jedes Bdchn. 1—; geb. in Leinw. 1.25.]

Hasak, M. Karl der Große ist sitzend auf einer Art goldenem Thron begraben worden. (Ztschr. f. christl. Kunst., 3.)

Jordan, R. Über Anrufe und Werkstättengebräuche der deutschen Steinmetze. (Monatsbl. d. Altert.-Ver. Wien., 4.)

Leben, Deutsches, der Vergangenheit in Bildern. Ein Atlas m. 1760 Nachbildgn. alter Kupfer- u. Holzschnitte aus dem 15—18. Jahrh. Mit Einführg. v. H. Kienzle. Hrsg. v. Eug. Diederichs. (Einbandzeichnung v. F. H. Ehmke.) 2. Bd. (III u. S. 269—541.) 41×30 cm. Jena, E. Diederichs 08. 20—; geb. 23.50, — dasselbe. 15—18. Lfg. Ebd. Je 1.50.

Ohnefalsch-Richter, M. Erhaltung antiker Sitten u. Gebräuche im heutigen Volksleben d. Cyprier. (Voss. Ztg., 29. III.)

Rüttenauer, B. Feste der Renaissance. (Propyläen, 8. IV.)

Visted, Kristofer. Vor gamle bondekultur. Med ca. 100 Illustr., hoorav farvetryk og tontryk. H. 1. (S. 1—32). (27×19). Kristiania 1908. Cappelen. 50 Öre. Erscheint in ca 10 Heften.

Widmer, Karl. Die Frau des Rokoko. (78 S. m. Vollbildern.) kl. 8°. Leipzig, F. Rotbart (08.) 1.50; geb. in Ldr. bar 2.50.

5. *Kunstgeschichte. — Sammelschriften.*

Histoire de l'art. Books about history of art.

*Einzelforschungen üb. Kunst- u. Altertumsgegenstände zu Frankfurt a/M., hrsg. v. städt. historisch. Museum. I. Bd. Frankfurt a/M., J. Baer & Co. ca. 12.—.

Kallab, W. Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik d. Mittelalters u. d. Neuzeit. Begründet v. Rud. Eitelberger v. Edelberg. Nach d. Tode Dr. Alb. Ilgs fortgesetzt v. Dr. Camillo List. Neue Folge. gr. 8°. Wien, K. Graeser & Co. — Leipzig, B. G. Teubner. XV. Bd.: Vasaristudien. Mit ein. Lebensbilde d. Verf. aus dessen Nachlaß hrsg. v. Jul. v. Schlosser. (XLIII, 454 S.) 08. 15.—.

Knapp, F. Vorlesungen z. Geschichte d. Kunst. gr. 8°. Berlin, Dr. F. Stoedtner. III. Bd. Knapp, Prof. Dr. Fritz: Die Kunst in Italien. Eine Einführg. in das Wesen u. Werden der Renaissance. (256 S. m. 221 Abbild. auf Taf.) 08. Geb. in Leinw. 9.—.

Kopera, F. Materialien z. Inventur d. Kunst- u. Kulturdenkmäler in Polen. (Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. No. 70 u. 71.)

Kunstblätter, Aachener. I. A. d. Museums-V. z. Aachen hrsg. v. Dr. H. Schweitzer. Heft I. 72 S. m. Textbl. u. Taf. Aachen, Aach. Verl.- u. Druck.-Gesellsch. 1906.

Lessing, Thdr. Madonna Sixtina. Ästhetische u. religiöse Studien. (91 S. m. 12 Abbildgn. u. 6 Farbendr.-Taf.) gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 08. Kart. 3.—.

Mededeelingen, Oudheidkundige, van het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden. Uitgegeven vanwege het Ministerie van binnenlandsche zaken. II. ['s-Gravenhage, Martinus Nijhoff.] 8°. [23½×15.] (III, 152 blz., m. 14 pltn.). f. 1.50.

Nagler, G. K. Künstler-Lexikon. 2. Aufl. 79.—82. Lfgn. Linz, Zentraldruckerei vorm. Mareis. Je nn 1.—.

Register zum Jahrbuch 1856—1861 u. zu den Mitteilungen 1856—1902 der k. k. Zentral-Kommission f. Kunst- u. historische Denkmale. 2. Heft. Verzeichnis der Orte (1. Hälfte). (S. 35—74.) 32×24,5 cm. Wien (A. Schroll & Co.), 07. nn. 1.40.

Rooses, M. Die Meister d. Malerei u. ihre Werke. 2. Lfg. Lpzg., W. Weicher. Je 1.—.

Digitized by Google

Springer, Ant. Handbuch der Kunstgeschichte. Lex. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. III. Die Renaissance in Italien. 8. Aufl., bearb. v. Adf. Philippi. Mit 332 Abbildungen im Text und 20 Farbendr.-Taf. (XII, 311 S.) 08. 7.—; geb. in Leinw. 8.—.

*Vasari, M. Giorgio. Le vite de' piu eccelenti pittori, sculturi e architettori. Hrsg. nach den Orig.-Ausg. v. 1550 u. 1568 u. m. krit. Apparate v. K. Frey. München, G. Müller. Subskr.-Pr. ca. 15.—.

Wölfflin, H. Die klassische Kunst. Eine Einführg. in die italien. Renaissance. Mit 126 erläut. Abbildgn. 4. Aufl. (XII, 279 S.) Lex. 8°. München, F. Bruckmann. 08. 9.—; geb. in Leinw. 10.—.

Wurzbach, A. v. Niederl. Künstler-Lexikon. 15. Lfg. Wien, Halm & G. 4.—.

6. *Kunststätten.*

Topographie d'art. — Art topography.

Chevassus, A. L'Art au Caucase. (Art décor. 116).

Chrząszcz, J. Ein Ausflug nach Olmütz. (Oberschles. Heimat, 2).

Gutman, H. O kilku sprawach artystycznych Krakowa. (Über einige künstlerische Probleme, Krakau betreffend). Krakau 1908. 8°. 20 S. —.80 h.

Hausmann, S. Die ev. Stadtkirche in Freudenstadt und ihre Kunstschätze. Freudenstadt, Schlaetz. Geb. ca. 3.—.

Hinojosa, E. de. La iglesia y el castillo de Caspe. (Bol. R. Acad. Hist. Madrid, 5.)

Kamenz, J. G. Siena. (Propyläen, 8. IV.)

Kautzsch, Rud. Die Kunstdenkmäler in Wimpfen am Neckar. (VI, 115 S. m. Abbild., 9 Tafeln und 2 Plänen.) 8°. Wimpfen '07. (Darmstadt, Wilhelminenstraße 3, Denkmalarchiv.) 1.20.

Marten, M. L'Art populaire tchèque. (Art décor, 116.)

Paris, P. Promenades archéologiques en Espagne. III. Osuna. (Bull. Hispan. de Bordeaux, 2.)

Szukiewiez, M. Kraków i jego pamiątki. (Krakau und seine Denkmäler. Eine künstlerische Wanderung durch die Stadt). T. I. Die Mittelstadt. 8°. 27 S. T. II. Wawel, das Schloß, d. Kathedrale. 8°. 26 S. Krakau 1908.

Waal, Rekt. Ant. de. Roma Sacra. Die ewige Stadt in ihren christl. Denkmälern und Erinnerungen alter u. neuer Zeit. Mit 2 mehrfarb. Tafelbildern und 533 Abbildgn. im Text. (Volksausg.) (XIV, 736 S.) gr. 8°. München, Allgemeine Verlags-Gesellsch. (08). Kart. 9.—

Wadowski, J. A. Kościoly lubelskie na podstawie źródel archiwalnych. (D. Kirchen zu Lublin aufgrund archiv. Quellen.) Krakau 1908.

Zubrzycki, J. S. Architektura placu Dominikańskiego w Krakowie. (D. Architektur des Dominikanerplatzes in Krakau am Anfang des XIX. Jahrh. Krakau 1908. F°. 21 S. 3 Abb. und 1 Taf. Kr. 3.—.

7. *Kunstwissenschaft.*

Histoire de l'art. — History of art.

Arne, T. J. Hans Hildebrand som förhistoriker. (Ord och bild, Heft 4.)

Biermann, Georg. Kunstgeschichte im Rahmen einer allgemeinen Geschichte der Menschheit. (Hamb. Fremdenbl., No. 147.)

Dihm, L. Karl Schäfer †. (Zentralblatt der Bauverwaltung, 39.)

E. A. B. Fredrik Robert Martin. [Orientforscher u. Verf. v. »a history of oriental carpets before 1800«]. (Hvar 8. Dag, Göteb., No. 36). Mit Portr.

Jessen, P. Zur Erinnerung an Julius Lessing. (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunsts., 3.)

Kutscher, A. Einiges über Kritik als Wissenschaft. (Spiegel, 1—2.)

Lyka, K. L'histoire de l'art dans l'enseignement sécondaire. (Müvészet, 2.)

Michaelis, Adf. Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen. 2. Aufl. Mit einem Bilde C. T. Newtons. (XI, 365 S.) gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann, 08. Geb. in Leinwand 7.—.

Phillipps, March L. The function of modern art criticism. (Contempor. Rev., Mai.)

Roosval, J. Konstintryck från Berlin. Secessnen slooch Hugo von Tschudi. (Svenska Dagbl., No. 124 u. 135.)

Scheibler, L. Nekrolog Karl Aldenhofens. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Schmitz, H. Julius Lessing [gest. 14. März 1908]. Deutsche Kunst u. Dekor., 9.)

Schneider, G. Una dissertazione giovanile inedita di Giovanni Battista de Rossi. (N. Bull. d. Archeol. crist., 4.)

Timofejew, G. W. W. Stassoff, sein Leben und seine Tätigkeit.) (Wjestnik Jewropy, 5.)

8. *Sammlungen.*

Sciences des collections. — Museums.

Bassermann-Jordan, Ernst. Unveröffentlichte Gemälde alter Meister aus dem Besitze des bayerischen Staates. 2. Bd.: Die Gemälde-Galerien in d. Kgl. Schlössern zu Ansbach Bamberg u. Würzburg und die Gemälde aus bayer. Staatsbesitze in d. städtischen Galerie zu Bamberg. (42 Tafeln u. 8 Textbilder in Lichtdr., 14 S. 50×40, Bildgr. ca. 21×27.) Frankfurt a. M., H. Keller, 1908. In Mappe 50.—.

Bericht über das Landesmuseum Rudolfinum in Laibach f. d. Jahr 1907, erstattet vom Museal-

Digitized by Google

kustos Dr. Walt. Šmid. Durch Munifizenz d. krain. Sparkasse m. Illustration. ausgestattet. Zeichnung. vom akad. Maler P. Žmitek. [Aus: „Carniola".] (49 S. m. 4 [1 farb.] Taf. u. 4 Bl. Erklärgn.) Lex. 8°. Laibach (I. v. Kleinmayr & F. Bamberg), 08. 1.50.

Catalogus van het rijksmuseum van oudheden te Leiden. Afdeeling praehistorie en nederlandsche oudheden door dr. J. H. Holwerda jr., met medewerking van M. A. Evelein en N. J. Krom. Uitgegeven vanwege het Ministerie van Binnenlandsche Zaken. ['s-Gravenhage, Martinus Nijhoff]. 8°. [19½×13½]. (VII, 279 blz.) ƒ 1.50.

Chabeuf, H. Une nouvelle salle au Musée de Dijon. (Bull. de Musées de France, 3.)

Coulin, J. Das alte historische Museum in Bern. (Bern. Rundsch., Mai.)

Destève, T. Collection de M. Claudius Cote. (Arts, 77.)

Führer durch die Staats-Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Hrsg. v. der Direktion. Mit einem Grundriß u. 48 Taf. in Ton- u. Strichätzung. (XI, 136 S.) kl. 8°. Eßlingen, P. Neff, 08. 1.20.

Führer, offizieller, durch die große Kunstausstellung Dresden 1908. Sonderausstellung: Kunst u. Kultur unter den sächs. Kurfürsten. (80 S. mit einem Grundriß u. 8 Taf.) 8°. Dresden, W. Baensch (08). —.50.

Gids voor rijksmuseum van outheden te Leiden. Leiden, S. C. van Doesburgh. Gr. 8°. [25×17]. (VI. 26 blz., m. 10 afb.) ƒ —.20.

Katalog Muzeum Narodowego w Krakowie. (Katalog d. National-Museum zu Krakau). Krakau 1907. 8°. 115 S. —.60 h.

Korsch, E. Les dernières acquisitions du Musée Stschoukune à Moscou. (Staryje Gody, Mai.)

Markovitch, M. La Collection Thibétaine de M. J. Bacot. (Chron. d. arts, 23.)

Messerer. Das Berchtesgadener Schnitzer-Museum. (Deutsche Bauztg., 43.)

Michon, E. La salle grecque du Musée du Louvre. (Bull. d. Musées de France, 3.)

Napoli Museo Nazionale. Guida illustrata approvata dal Ministero della P. I., compilata da D. Bassi, E. Gábrici, L. Mariani, O. Marrucchi, G. Patroni, G. de Petra, A. Sogliano per cura di A. Rueset. 4° fig. p. 500. Richter & Co. L. 25.—.

Réau, L. L'Art allemand dans les musées français. [fin.] (Bull. d. Musées d. France, 3).

Schur, E. Museum und Raumkunst. (Rheinlande, 6.)

Sebaldt, Otto. Dresdener Galerie-Führer. (In 5 Heften.) 1. Heft. (79 S. m. 17 Taf.) 8°. Dresden, Kaden & Co. (08). bar —.75.

Steenhoff, W. De Collectie. Six en de Aanwinst eruit door het Rijksmuseum. (Onze Kunst, 6.)

Tchétchoulin, N. Une collection de dix années. Catalogue raisonnée de la collection d'estampes appartenant à .. (in russ. Sprache). Petersburg 1908. 4°. 173 S. m. 35 Taf. R. 5.—.

Tietze, H. Kunsttopographie, österreichische. Hrsg. v. d. k. k. Zentral-Kommission f. Kunst- u. histor. Denkmale unter d. Leitung ihres Präsident. Sr. Exz. Jos. Alex. Frhrn. v. Helfert. Red. v. Prof. Dr. Max Dvořák. 32×24,5 cm. Wien (A. Schroll & Co.). 1. Bd. Beiheft. D. Sammlungen d. Schlosses Grafenegg. 11 Taf., 114 Abbildgn. i. Text. (V, 103 S.) 08. 9.60; für Abnehmer der Kunsttopographie 4.80.

Voll, Karl. Führer durch die alte Pinakothek. (271 S. m. 16 Taf.) 8°. München, Süddeut. Monatshefte 08. 3.50; geb. in Leinw. bar 4.50.

Vosz, G. Zur Eröffnung des Märkischen Museums. (Berliner Tagebl., 27. Mai.)

Willoughby, L. The Marquess of Camden's Collect. at Bayham Abbey (Connoisseur, Jun.)

Wistrand, P. G. Nordiska museet. VI. u. VII. Allmogeafdelningen. (Svenska Dagbl., No. 106 u. 126).

9. *Denkmalspflege.*

Conservations des monuments.
Culture of monuments.

Carabellese, F. Il. restauro angivino dei castelli di Puglia. (Arte, 3).

Cust, L. The new italian law „per le antichità e le belle arti". (Burlington Magaz. Juni.)

Dethlefsen. Die Instandsetzung des Domes in Königsberg i. Pr. (Denkmalpfl., 7, 8.)

Dihm, L. Die Türme der Klosterkirche in Neu-Ruppin. (Zentralbl. d. Bauverwaltg., 41.)

Ebhardt, Bodo: Deutsche Burgen. 38,5×27,5 cm Berlin, E. Wasmuth. 1. Suppl.-Heft. Die Hohkönigsburg im Elsaß. Baugeschichtliche Untersuchg. u. Bericht üb. die Wiederherstellg. (52 S. m. Abbildgn. u. 6 [1 farb.] Taf.) '08. Kart. 12,50; Einzelpr. 15—

Groeschel, J. Ein bemerkenswerter Fall staatlicher Pflege privater Denkmäler in Italien. (Denkmalpfl., 7.)

Petersen, A. Wiederhergestellte Wandmalereien in der Kirche in Mandelsloh, Provinz Hannover. (Denkmalpfl., 8.)

Preisausschreiben zur Rekonstruktion des Rathauses zu Lemberg. (Architekt, Februar-März.)

Schulze, O. Heimatkunst und Denkmalpflege. (Deutsche Kunst u. Dekor., 9.)

Stasiak, L. u. Tetmajer, Wl. Odbudowa starego krakowskiego ratusza (D. Wiedererbauung des alten Krakauer Rathauses.) Krakau 1908, 8° 36 S. —.70 h.

Wagner, H. Baupolizei und Denkmalpflege. (Denkmalpfl., 7.)

Digitized by Google

10. Reproduktionen.

Réproductions. — Reproductions.

Album der königl. Gemälde-Galerie, Dresden. Werke alter Meister. 30 Reproduktionen nach Originalen der königl. Gemälde-Galerie, Dresden. (30 S.) 34×26.5 cm. Dresden, E. Beutelspacher & Co. 08. Geb. bar 1.50.

Arte (L') classica in Italia. Particolari di architettura e lavori d'arte industriale di tutte le epoche, raccolti in ordine alfabetico di città. Vol. I. Amalfi, Anagni, Ancona, Aosta, Arezzo, Ascoli Piceno, Assisi, Asti. 117 tav. 17×24. Torino, C. Crudo e C. L. 9.—.

Chefs-d'œuvre de la peinture (Les) choisis par Max Rooses (1400 à 1800) 12 fasc. ill. photograph. Paris, E. Flammarion. Je —.75.

Dorez, Léon. Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall, Norfolk. Choix de miniatures et de reliures publié sous les auspices de l'académie des inscriptions et belles-lettres et de la Société des Bibliophiles français. 60 pl. héliograv. et phototyp. donnant 80 reprod. in-f° cart. spec. Paris, Ernest Leroux. 100.—.

Friedländer, Max J. (Matthias). Grünewalds Isenheimer Altar. (7 [6 farb.] Taf. m. 10 S. Text.) 74.5×61 cm. München, F. Bruckmann, 08. In Halbleinw.-Mappe 120.—.

Galerien, Die, Europas. N. F. 2—8. Heft. Lpzg., E. A. Seemann. Je 2.—.

Garten, Der stille. Deutsche Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrh. Mit üb. 100 zum großen Teil ganzseit. Abbildgn. 1. bis 20. Taus. (80 S. m. XVI u. X S. illustr. Text.) Lex. 8°. Düsseldorf, K. R. Langewiesche, 08. 1.80.

Gemälde-Galerie im Museum des Prado zu Madrid. 6. Lfg. Münch., Hanfstaengl. 50.—.

Goya, Nouveaux caprices de. 38 compos. réprod. en f-sim. p. l'héliotypie. Introduction de Paul Lafond. Tiré à 600 ex. num. Paris, A. Lahure [1908]. 40.—.

Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina. 12. Bd. 7. u. 8. Lfg. Wien, F. Schenk. Je 3.—.

Kloeppel. O. Fridericianisches Barock. Fürstliche, kirchl. u. bürgerl. Baukunst vom Ende des 17. bis zum Ausgang d. 18. Jahrh. 80 Naturaufnahmen in Lichtdr. nebst 6 S. einleit. Text. (80 Taf. u. XI S. Text m. 3 Abbildgn.) 37×26 cm. Leipzig, Baumgärtner ('08). In Mappe 30.—.

Maler, berühmte. 1.—10. Heft. (Je 8 Taf.) Lex. 8°. Leipzig, W. Weicher (08). Jedes Heft 1.50. 1. Creuze. — 2. Watteau. — 3. Fragonard. — 4. Boucher. — 5. Gainsborough. — 6. Memling. — 7. Israëls. — 8. Ostade. — 9. Steen. — 10. Ruysdael.

Malerei, deut., d. 19. Jahrh. 3.—8. Heft. Lpzg. E. A. Seemann. Je 2.—.

Meister d. Farbe. 5. Jahrg. 4.—6. Heft. Lpzg., E. A. Seemann. Je 2.—.

Meisterwerke (Die) der Baukunst in Portugal. Nach photogr. Aufnahmen herausgegeben von F. W. Feilchenfeld. I. Das Kloster „Dos Jeronymos" zu Belem. 30 Tafeln in Lichtdruck (Blattgr. 43×31, mit 4 Bl. Titel, Vorw. u. Inhalt). Wien, C. W. Stern 08. 25.—.

Memling, Hans. Les tableaux au musée de l'hôpital St. Jean à Bruges. 20 reproductions d'après les originaux. (22 S.) gr. 8°. München, F. Hanfstaengl ('08). 4.—.

Milde-Album, herausgegeben von Prof. W. L. von Lütgendorff. 31 Abbildungen u. 25 Seiten Text. Druck und Verlag von Gebr. Bochers, G. m. b. H., Lübeck.

Museum, Das. 11. Jahrg. 6. u. 7. Lfg. Stuttg., Spemann. Je 1.—.

Pawlowsky, A. A. Atlas po istorji drewniaho iskustwa. [Atlas zur Geschichte der antiken Kunst.] Odessa 1907. 50 Taf. m. 642 Abb. Rub. 3 50.

Sarto, Andrea del. Meisterbilder. Leipzig, W. Weicher. ca. —.80.

Sztuka polska (Polnische Malerei in farbigen Reproduktionen.) Heft 1: H. Rodakowski, J. Matejks, J. Chelmonski u. St. Wyspianski. Lemberg 1908. 4°. 4 S. u. 4 Taf. K. 1.—.

— Heft 2: J. Kossak, Wl. Podkowinski, J. Malczewski u. F. Ruszczyc. Lemberg 1908. 4°. 4 S. u. 4 Taf. K. 1.—.

Uhde, Fritz v. Farbige Reproduktionen nach Werken des Meisters. (6 Taf. m. 1 Bl. Text.) 34×26,5 cm. Leipzig, E. A. Seemann ('08). In Mappe 2.—.

Weichers Kunstbücher. 16°. Leipzig, W. Weicher. Jede Nr. —.80; Liebhaberausg. bar 2.—. 14. Veronese, Meisterbilder. Eine Auswahl von 60 Reproduktionen nach Orig.-Aufnahmen. (67 S.) '08. 15. Raeburn, Meisterbilder. Eine Auswahl von 60 Reproduktionen nach T. & R. Annan & Sons. Orig.-Aufnahmen. (65 S.) '08.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der k. Museen zu Berlin. 23. Lfg. Berl., G. Grote. 15.—.

11. Kultur.

Culture.

Basler, J. Die heutige künstlerische Kultur in Frankreich. (Sfinks IV.)

Biermann, Georg.* Kultur der Kleidung. Leipz. Tgbl. Nr. 182.

Kalkschmidt, E. Die neue Baugesinnung. (Grenzboten, 15, 16.)

Kisa, A. Die Altertumsfexerei. (Rheinlande, 5.)

Knapp, O. Das Volk in den Tempeln der Kunst. (Augsb. Abendztg., 7. V.)

Lux, J. Der Kaufmann und das Kunstgewerbe. (Gegenwart, 18.)

— Die öffentlichen Bauten und die Kunst. (Münch. Allg. Ztg. 23. Mai.)

Digitized by Google

Naumann, Fr. Die Kunst im Zeitalter der Maschine. (Umschlagzeichnung v. Adf. Amberg.) (4.—8. Taus.) (36 S.) kl. 8°. Berlin-Schöneberg, Verlag der „Hilfe", 08. —.50.

Pudor, H. Erziehung zum Kunstgewerbe. VI. u. 126 S., 24 Taf. 4°. Berlin-Steglitz, 1906. Verlag H. Pudor.

Reich, J. Kunst und Auge. (Österreich. Rundschau, 5.)

Scheffler, Karl. Die Frau u. die Kunst. Eine Studie. (Titelzeichnung von Walt. Tiemann.) (117 S.) 8°. Berlin, J. Bard ('08). 3.50; gebbar 5.—.

Schur, E. Schaufenster. Werkbl., 12.)

Seeck, O. Schönheit und Zweckmäßigkeit. (Deutsch. Rundsch. Jun.)

Filipowicz, T. Sztuka i Autonomja. (Kunst und Autonomie. (Warschau 08. 8°. 68 S. 75 Kop.

12. *Kunstfragen.*

De l'art. — Problems of art.

Eisler, M. J. Valeur et ligne. (Müvészet, 2.)

Engelbrecht, K. Der Künstler und seine Zeit. (Tag, 26. III.)

Feldegg, F. v. Über innere Grundlagen moderner Architekturauffassung (Architekt, 6.)

Kanold, P. Über die Farbe in der Architektur. (Zentralbl. d. Bauverwaltg., 35, 36.)

Oettingen, W. v. Krieg und Kunst. (Tag, 5. IV.)

Orschanski, J. Chudoshestwennoje twortschestwo. (Künstlerisches Schaffen.) Moskau, 1908.

Sch., O. Unsere Kunst, die Kunst unserer Zeit. (Deutsche Kunst u. Denkm., 8.)

Schmitz, O. Künstler und Kunstvernünftler. (Österreich. Rundsch., 2.)

Schultze, K. „Germanische Formlosigkeit." (Kunstwart, 12.)

Slott-Möller, Harald [Maler]. Kunst og Frihed [gegen die L'art pour les artistes-Kritik von Jens Thiis]. (Politiken, Kopenhagen, Nr. 137 u. 138.)

Wenzel-Elstschard, O. Wie Michelangelo arbeitete. (Frühling, 30. Mai)

Wert des National-Germanischen in der Baukunst (Deutsche Bauztg., 22.)

Wolf, Geo. Jac. Kunst und Künstler in München. Studien und Essays. (XI, 199 S.) 08. 4.—.

— Über Kunst der Neuzeit. 8°. Straßburg, J. H. Heitz. 12. Heft.

13. *Ausstellungen.*

Expositions.

Abeking, H. Die 15. Ausstellung der Berliner Sezession. (Gegenwart, 20.)

Beaunier, A. Les Salons de 1908. II. (Gaz. d. Beaux-Arts, Juni.)

Bruel, F. L'Exposition de dessins et d'eaux-fortes de Rembrandt à la Bibliothèque nationale. (Gaz. d. Beaux-Arts, Juni.)

Katalog, offizieller, der Sommerausstellung der Münchener Sezession 1908. München, F. Bruckmann. Textausgabe ca. 1.30; illustr. Ausgabe ca. 2.60.

Katalog der Ausstellung Dresdner Maler und Zeichner 1800—1850. Veranstaltet vom sächs. Kunstverein zu Dresden Mitte April bis Ende Mai 1908 Brühlsche Terrasse. (56 S.) kl. 8°. Dresden (C. Heinrich) (08). bar —.80.

Katalog der Silhouetten-Ausstellung im Kunstsalon Heller Wien, 1. Bezirk, Bauernmarkt 3. (36 S. m. Abbildgn.) 11×11 cm. Wien, H. Heller & Co. (08). —.50.

Mathey, P. L'exposition d'Oeuvres de Rembrandt à la Bibliothèque Nationale. (Art et Décor., 6.)

Ostini, F. v. Die Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession. (Kunst f. Alle, 15.)

Rimmele, F. Württembergische Bauausstellung 1908 in Stuttgart. (Zentralbl. d. Bauverwaltung, 43.)

Romdahl, A. L. Skånska konstnärslagets utställning i Göteborg. (Svenska Dagbl. Nr. 145.)

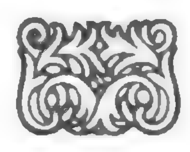
Scheffler, K. Berliner Sezession (Kunst und Künstler, 9.)

Schmidt, K. E. Der Salon der Pariser Société Nationale. (Kunstchron. 28.)

Schmitz, H. Die Ausstellung für Grabsteinkunst im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Werkkunst, 19.)

Schölermann, W. Die Hessische Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe in Darmstadt 1908. (Kunstchron., 28.)

Schur, E. Die Berliner Sezession. (Rheinlaude, 6.)



Digitized by Google



EINE STUDIE ZUM GEMALDE „DER ÜBERFLUSS" VON JACOB JORDAENS IM KGL. MUSEUM IN KOPENHAGEN

Von Kurt Erasmus.

Auf der großen Handzeichnungenauktion bei Fred. Muller in Amsterdam am 16.—18. Juni 1908 kam auch ein Aquarell (Kat. No. 311, hoch 31 cm, breit 43,5 cm) von Jacob Jordaens zur Versteigerung. Die Bemerkung des Kataloges, die Zeichnung habe eine bildartige Wirkung, ist völlig gerechtfertigt und leicht erklärlich; denn wir haben es hier mit einer sehr genauen Vorstudie zum Gemälde „Der Überfluß" in der Kgl. Galerie in Kopenhagen (Kat. 1904, No. 167) zu tun.

Die Echtheit dieses Blattes ist über allen Zweifeln erhaben. Man braucht nur die Zeichnung von Jordaens' „Diana im Bade" in der Albertina in Wien zum Vergleich heranzuziehen, die in der Ausführung ihr sehr nahe kommt. Es ist keine Nachzeichnung, was stets zu erwägen ist, wenn eine Zeichnung mit einem Gemälde ziemlich genau übereinstimmt, sondern eine für Jordaens sehr charakteristische Vorstudie, was aus der folgenden Vergleichung hervorgehen wird.

Fassen wir die Unterschiede in der Komposition zwischen der Studie und dem ausgeführten Gemälde (Abb. im Galeriekataloge) ins Auge, so fällt uns am meisten auf, daß die Figurengruppe zu einer viel geschlosseneren Einheit zusammengefaßt ist. Dies wird bereits rein äußerlich durch das mehr in die Höhe gehende Format angedeutet.



JACOB JORDAENS: Aquarellstudie zu seinem Gemälde „Der Überfluß" in der Königl. Galerie in Kopenhagen □

Digitized by Google

Die Gruppe in der Mitte ist seitlich mehr zusammengedrängt, und der Herkules rechts und der junge Satyr links sind näher an sie herangerückt. Diese Geschlossenheit wird dadurch noch günstig unterstützt, daß der kleine Baum links neben dem Satyrknaben weiter in den Hintergrund geschoben ist, wodurch links daneben noch der Himmel sichtbar wird, und daß die untere Begrenzungslinie viel näher an der Figurengruppe entlang läuft. Von einzelnen Verschiedenheiten wäre besonders die hockende Frau links zu erwähnen. Ihr linkes Knie, das auf dem Aquarell nicht allein stark zurücktritt, sondern auch von einem Gewandstück verdeckt ist, ist auf dem Gemälde ganz zu sehen. Das Gewand ist fortgelassen, und das Knie berührt sich eng mit dem Körper der mittleren Frau. Ferner ist der Zwischenraum zwischen dem Baumstamme links und dem daneben hervorschauenden Satyrkopfe verschwunden. Dies alles zielt darauf ab, die Komposition auf dem Gemälde möglichst geschlossen werden zu lassen.

Das ist aber eine für Jordaens sehr charakteristische Abänderung in der Komposition der Vorzeichnung gegenüber der auf dem ausgeführten Gemälde, wie sie in analogen Fällen[1]) im Oeuvre des Künstlers mehrfach zu beobachten ist.

Für die Entstehungszeit des Aquarelles erwähne ich, daß das Kopenhagener Bild 1649 datiert ist, somit wäre wohl auch die Studie ungefähr in diese Zeit zu setzen.

8

EINIGES VOM LONDONER KUNSTHANDEL.

Der Kunsthändler muß sich nach seinen Käufern richten. Schon äußerlich kann man das in London bestätigt finden. Der Londoner Kunstfreund ist seit jeher gewöhnt, Kunst in Bond Street, in Piccadilly, in King Street und der Mall sowie den dazwischen liegenden Straßen zu suchen; so müssen sich dort und nirgends anders die Kunsthändler und Kunstsalons ansiedeln. Und so ist's mit dem Geschmack auch. Zu Experimenten, zum Dirigieren des öffentlichen Geschmackes ist der englische Kunsthändler nicht geneigt, eignet doch auch ihm der konservative Geist seiner Nation, und außerdem hat er es meist mit Sammlern von feststehendem Geschmack zu tun, die nach dem suchen, was ihnen gefällt, nicht sich neues aufreden lassen wollen. So ist's mit dem Kreïren von Künstlergrößen, wie es in Paris der Fall sein soll, hier nichts, man sähe das wohl auch nicht für „fair" an; und der englische Kunsthandel hält im allgemeinen sehr viel auf Solidität. Als kürzlich bei Christies F. Walkers Bilder scheinbar plötzlich hoch im Preise stiegen, war das nur ein Zeichen dafür, daß man die Anziehungskraft dieses so echt englischen, feinsinnigen, wenn auch eigentlich nicht sehr originellen und selbständigen Meisters auf das heutige Kunst-Publikum erkannt hatte. Alte englische Kunst, Italiener natürlich, dann aber auch die Barbizonmeister und die neueren Holländer, sind jetzt am meisten geschätzt. Sie findet man daher auch in den meisten Salons vertreten. Viele Händler pflegen daneben eine besondere Spezialität, die ihrer Firma einen bestimmten Namen gemacht hat. So ist die Kunsthandlung der Messrs. Agnew & Sons z. B. die englische Aquarellfirma kat' exochen. Neuere deutsche Kunst wird man vergebens in London suchen; nicht in den Salons und auch nicht bei Christies ist sie zu finden. Vor einigen Jahren versuchte die Münchner Firma Heinemann in löblichem Eifer dies zu ändern, vorläufig noch ohne Erfolg. Alte deutsche Kunst dagegen kann man bei Gutekunst & Obach finden, die oft feine Dürerblätter ausbieten. Spanische Kunst war, abgesehen von den paar Weltnamen Velasquez, Murillo und neuerdings Goya, sowie einigen Modernen, die hier dann und wann ausstellen, eine völlige terra incognita, wie zum Teil wenigstens anderswo auch. Die Sackville Gallery nun, 28 Sackville Street, Piccadilly, hat in letzter Zeit eine Reihe wertvoller alter Werke aus Spanien erworben und scheint zu versuchen, die altspanische Kunst als ihre Spezialität hier einzuführen, ein schwieriges aber erfreuliches Unternehmen. Aus ihren Schätzen bringen wir heute zwei Bilder spanischer Herkunft und dazu noch einige Stücke von besonderem künstlerischen Reiz und auch kunsthistorischem Interesse, die sich gerade in ihrer gegenwärtigen Ausstellung befinden. — Eine kurze Aufzählung der wichtigsten Londoner Kunstsalons und -händler mit ihren Spezialgebieten dürfte für manche Leser vielleicht von Wert sein; es können aber hier nur einige gegeben werden:

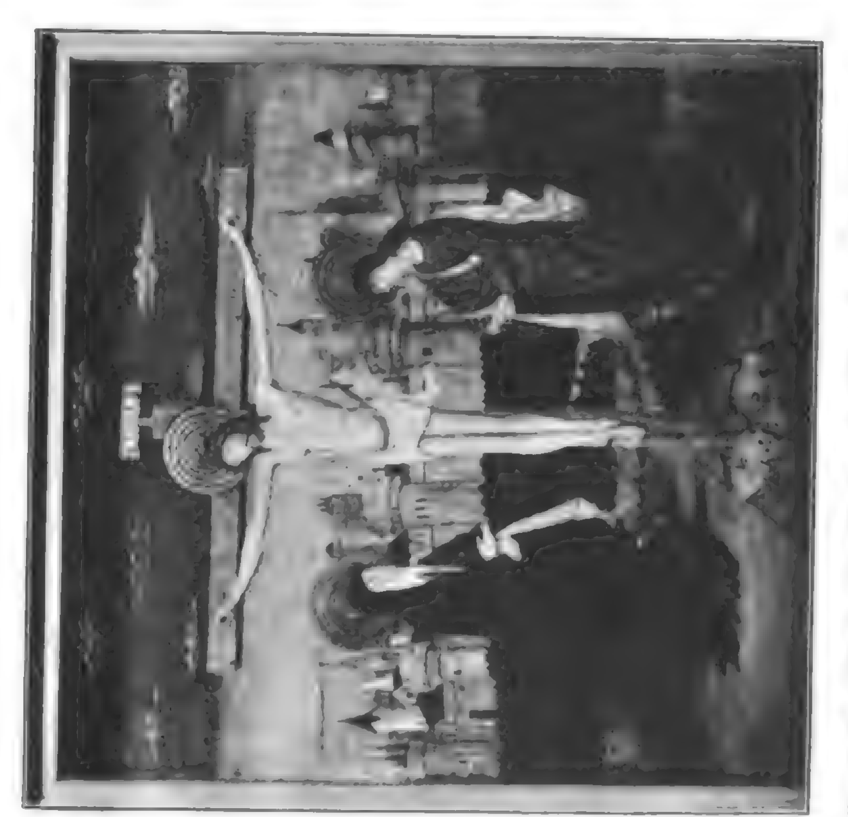
Agnew & Sons, 43 Old Bond Street: altenglische Aquarelle; Porträts und Landschaften

[1]) Der Oberfluß im Kgl. Museum in Brüssel, Kat. 1906 No. 235. Die Vorzeichnung befindet sich in der Sammlung Heseltine in London.
Der Bauer und der Satyr im Kgl. Museum in Brüssel, Kat. 1906 No. 238. Die Vorzeichnung befindet sich in der Sammlung Fairfax-Murray in London.
Kreuzesabnahme Christi in der Sammlung „La direc'ion des hospices" in Antwerpen. Die Vorzeichnung befindet sich in der Sammlung J. Rump in Kopenhagen.
Anbetung der Könige in der St. Niklaas-Kirche in Diksmuide. Die Vorzeichnung befindet sich im Museum Plantin-Moretus in Antwerpen.
Alle diese 8 Werke sind im Album der Jordaens-Ausstellung in Antwerpen 1905 abgebildet.

Digitized by Google



Spanische Schule (Katalonien). 2. Hälfte XV. Jahrhunderts Kreuzigung □



Spanische Schule (Castilien). 1. Hälfte des XV. Jahrhunderts Kreuzigung. Im Hintergrund die Stadt Lerida □

Digitized by Google



DIERCK BOUTS. Porträtstück.

von Reynolds, Gainsborough, Romney, Hoppner, Lawrence, Raeburn, Constable usw. Herbstausstellung: alte Meister, vor allem englische. Frühjahrsausstellung: englische Aquarelle.

Carfax Gallery, 24 Bury Street, St. James's. Seltene Stücke alter Meister; moderne englische Meister von besonderer Originalität. Monatlich wechselnde Ausstellungen. (Spezialität: William Blake).

Colnaghi & Co., 13/14 Pall Mall East: altenglische Meister, ebenso italienische, holländische usw. (Goya). (Spezialität: Handzeichnungen, Gravierungen usw. alter Meister, besonders englischer).

Connel & Sons: 47 Old Bond Street; Spezialität: Aquarelle und Schwarz-Weißblätter von modernen Künstlern: Cameron, Whistler, C. W. Bartlett, Synge usw.

Doré Gallery, 35 New Bond Street: stets wechselnde Ausstellungen der verschiedensten Künstler. Permanentausstellung der Werke Dorés.

Dowdeswell Galleries: 160 New Bond Street: Alte Meister verschiedener Schulen.

Durlacher Bros., 142 New Bond Street: Alte Meister.

Duveen Brothers, Old Bond Street: Diese Firma kaufte im vergangenen Jahre die Rodolphe Kann-Sammlung in Paris um 1 Million Pfund an. Im übrigen besteht ihre Spezialität in seltensten Stücken altchinesischen Porzellans.

Fine Act Society, 148 New Bond Street: Wechselnde Ausstellungen moderner Künstler (Frank Brangwyn usw.).

Gooden & Fox, 57 Pall Mall: Englische Meister.

Goupil Gallery (William Marchant & Co.), 5 Regent Street: Wechselnde Ausstellung verschiedener Meister. Spezialität: „Meister, die den ‚Romanticists' nahe stehen".

Gutekunst, 16 King Street: Schwarz-Weißblätter: Dürer, Rembrandt usw. Auch moderne Meister: Legros, Whistler.

Digitized by Google

Leggat Brothers, 30 St. James's Street: Frühe englische und niederländische Meister.

Leicester Galleries, Leicester Square: Ausstellungen moderner Künstler.

Lewis & Simmons, 75 Knightsbridge: Alte Meister (diese Händler erstanden kürzlich den schnell berühmt gewordenen Rembrandt (jetzt in Berlin) um eine verhältnismäßig geringe Summe).

Maclean, 7 Haymarket (jetzt in den Händen des Mr. Cremetti): Neuere Niederländer.

Mendoza Gallery, 157 A New Bond Street: Englische Meister. Spezialität: Radierungen usw.

Netherland Gallery, 11a King Street: Alte niederländische und auch englische Meister.

Obach & Co., 168 New Bond Street; Spezialität: Schwarz-Weißblätter von Dürer, Rembrandt, den Kleinmeistern, sowie Drucke nach berühmten Meistern und Werken aller Schulen; Bronzen. Wechselnde Ausstellungen.

Palser & Son, 9 King Street, Covent Garden: Alte englische Meister.

Wm. B. Paterson, 5 Old Bond Street: Alte Meister der englischen, niederländischen, französischen und italienischen Schulen.

Sabin, Frank T., 118 Shaftesbury Avenue: Seltene alte Stiche, Handzeichnungen, Miniaturen usw.

Sackville Gallery, 28 Sackville Street: Alte Meister verschiedener Schulen: englisch, deutsch, vlämisch, niederländisch, spanisch.

Shepherd Bros., 27 King Street; Spezialität: Altenglische Meister, häufig Werke der sogenannten Norwich School (Crome, Starck usw.). Je eine Frühjahrs- (Ende März — Ende Juli) und eine Winterausstellung (Ende Oktober — Ende Januar).

Sulley & Co., 159 New Bond Street: Altenglische Meister usw.

Wallis & Son (The French Gallery), 120 Pall Mall: Barbizonmeister usw.



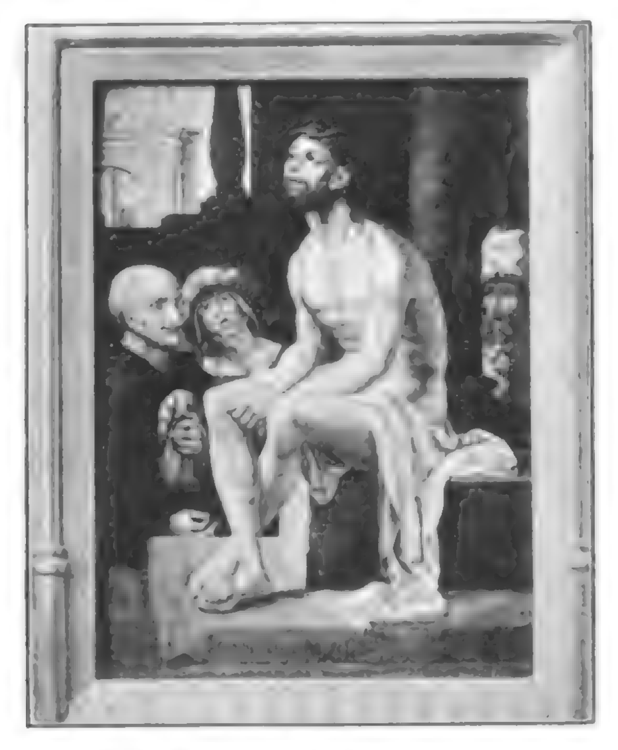
JAN VAN CONINXLOO (1489—1500)
Palastinterieur mit vielen Figuren □

Digitized by Google

Asher Wertheimer, 158 New Bond Street: Altenglische Meister usw.

Die folgenden fünf Bilder sind die oben erwähnten Werke aus der Sackville Gallery:

Schule von Castilien. „Die Kreuzigung mit Jungfrau und dem Jünger Johannes." Erste Hälfte des XV. Jhd. mit deutlichem vlämischem Einfluß. Das Kreuz steht in einem Zypressenhain, während den Hintergrund die catalanische Stadt Lerida mit ihren Wällen, Häusern und Kirchen einnimmt, von denen noch jetzt Teile vorhanden sind. Dieses Bild zeichnet sich durch eine überaus harmonische und warme Farbengebung aus. Der Typus des Gekreuzigten ist ein sehr ungewöhnlicher mit hellem Haar und Bart. Die Jungfrau trägt dunkelbraunen Mantel über rotem Kleide, und Johannes umfließt in losen Falten eine rote Draperie über einem grünlichen Gewande. Auf dem tiefdunkelblauen Himmel sind die Wolken in der Art jener Periode als ein konventionelles Muster angedeutet. Das Bild ist auf Holz gemalt, 1.05 m hoch und 1.02 m lang. In Technik wie Durchfühlung ist es ein künstlerisch hervorragendes Stück.



MABUSE „Eccehomo"

Schule von Catalonien. „Die Kreuzigung mit Jungfrau und dem Jünger Johannes." Dieses Bild ist zirka 50 Jahre später gemalt als das castilische. Die Farbengebung ist düsterer, der ganze Charakter strenger. Die Szene ist in eine typische Berggegend Nordostspaniens gelegt. Ein dekoratives Ornament in Gold auf rotem Grunde schließt oben den Himmel ab. Die Maße der Holztafel sind fast die gleichen wie die des castilischen Bildes.

Dierick Bouts. „Porträt eines Mannes und seiner Frau." Dieses Bild dürfte in Louvain um die gleiche Zeit gemalt worden sein wie die zwei wohlbekannten großen Bilder Bouts' im Brüsseler Museum „La Sentence Inique de l'Empereur Othon". Die großen Figuren in diesen Bildern weisen nämlich eine auffallende Ähnlichkeit mit dem hier gegebenen Bilde auf, besonders in der Zeichnung und Haltung der Hände. Der Mann trägt einen blauen Rock und eine große rote Mütze, seine Frau ein rotes Kleid und eine große weiße Mütze. Größe der Tafel: 50 cm hoch, 65 cm lang.

Jan de Mabuse. „Ecce Homo", gezeichnet: „Joannes Malbodius 1527". Es behandelt ein von Mabuse öfters dargestelltes Thema. Ein ähnliches, aber in der Ausführung geringeres Exemplar befindet sich im Antwerpener Museum in der Van Ertborn Kollektion (Nr. 181). Größe des sehr sorgfältig durchgeführten Bildes: 22 ½ cm hoch, 17 cm lang.

Jan van Coninxloo (1489—15 . .). „Palastinneres mit zahlreichen Figuren." Die zwei Tafeln gehörten einst offenbar zu einem größeren Werke, einem Triptychon oder Polyptychon, das einen historischen Vorgang darstellte, der jetzt kaum mehr festzustellen ist. Die Zeichnung der Figuren ist sehr sorgfältig, und die Details sind aufs feinste herausgearbeitet; die Farbengebung ist glanzvoll. Die kleinen Landschaften oben auf den zwei Tafeln sind mit großem Feingefühl und einem Verständnis für atmosphärische Erscheinungen gemalt. Jede der zwei Tafeln ist 95 cm hoch und 21 ½ cm lang. F.

DER KUNSTMARKT

BERLIN

Auf die bevorstehende Versteigerung einer großen Anzahl hervorragender Handzeichnungen und Aquarelle bei Amsler & Ruthardt wurde bereits im 5. Hefte hingewiesen; die Auktion fand vom 25. bis 27. Mai statt und bereitete hier und dort einige Überraschungen, indem manche vielversprechende Blätter nicht sonderlich begehrt waren, wie die Bürgerfamilie Elsheimers, die schwungvolle Komposition angeblich Riberas (in Wahrheit wohl dem XVIII. Jahrhundert angehörend) u. a.; auch die Beweinung Christi von Hugo van der Gros brachte nur

Digitized by Google

220 M., wohl aus Gründen der Anzweiflung ihres Urhebers. Daß Zeichnungen lebender Meister im Verhältnis eben so hoch, ja vielfach höher bezahlt wurden als die vergangener Epochen und selbst als eigenhändige Bilder von ihnen auf Auktionen bisweilen bewertet werden, gehört zu den psychologischen Rätseln des Kunstmarktes. — Die höchsten Ziffern unter den alten Meistern erreichte Rembrandt mit 1580 resp. 1090 und 920 M.; unter den modernen seltsamerweise Ed. Hildebrandt mit 1010 M. und dann erst Klinger mit 710 M. Dabei war das teuerste Blatt Rembrandts, eine Handwaschung des Pilatus, sichtlich nicht einmal das beste; eine sehr ähnliche figurenreiche Komposition (Darstellung aus dem III. Buch Mose), großartiger und fester im Wurf, erzielte nur 550 M.; 1090 M. brachte ein männlicher Akt von mageren Formen, 920 M. ein vorzügliches Polen-Bildnis; erwähnenswert von Rembrandt waren noch eine Anbetung der Hirten, 360 M., ein lesender Greis, 620 M., und eine lebensvolle Skizze von „Abraham und Isaak im Gespräch", 400 M. — Eine Landschaftsstudie von Aert v. d. Neer, voll schönster Abendstimmung, gleichwertig seinen besten Bildern (mancher mag sie ihnen sogar vorziehen), ging für 700 M. fort; eine prachtvolle Bauernfigur von Dusart für 310 M.; von van Dyck eine vornehme „Verlobung der hl. Katharina" für 610 M., das Porträt eines mürrischen Herrn für 305 M.; ein vortrefflich durchgezeichneter Savoyardenknabe von Dujardin, sicher ein Glanzstück der Kollektion, nur für 100 M. (wohl wegen des „Epigonentums" des Meisters?); auch van Goyen errang mit einer Flußlandschaft nur 105 M. Dagegen brachten mehrere derbe aber gut durchgebildete Kompositionen von Jordans ziemlich gute Preise (185–370 M.); von Isaak v. Ostade kam eine lustige Bauernszene auf 295 M.

Die Deutschen waren weniger glänzend, ja oft fragwürdig vertreten. Wenigstens konnte man hinter das zierliche Brustbild einer jungen Frau von Schongauer (?) schon ein Fragezeichen setzen, obwohl es mit 560 M. bezahlt wurde; nicht zweifellos scheint auch ein Kindertanz von Holbein d. J., der 270 M. brachte. Eine sehr detaillierte Schlachtenansicht von Feseler brachte 310 M.; ein Nürnberger Stadtwappen von Dürer 150 M.; eine anmutige Verkündigung, Kreisformat, von einem westfälischen Meister des XV. Jahrhunderts, ganz niederländisch im Stil, 205 M.; gute Preise erreichten auch eine Anzahl Wappenzeichnungen des Schweizers Lindmayer (150—250 M.); von V. Solis wurden ornamentale Zeichnungen (200–210 M.) teurer bezahlt als eine originelle Traumdarstellung in weiter Landschaft (150 M.). Chodowiecki, Genreszene: 210 M.

Von Italienern ist nur der schöne Studienkopf von L. di Credi zu nennen, lionardesk in Auffassung und Technik (600 M.).

Neuere Künstler: Ed. Hildebrandt errang mit einem „Kalkfelsen bei Dover", einem sehr schönen Aquarell, den hohen Preis von 1010 M.; ein Straßenbild aus dem Orient von ihm dagegen nur 130 M. Originalzeichnungen von Max Klinger blieben weit hinter den Preisen zurück, die oft für seine Radierungen bezahlt werden (eine Laune des Kunstmarktes): Fünf Frauen am Meeresstrande 710 M., Entwurf zu Blatt 9 aus „Vom Tode. I. Teil" (Arme Familie) 450 M., ein Liebespaar im Bette (psychologisch außerordentlich pointiert) 320 M. Ad. v. Menzel, 3 Kreidezeichnungen: 165, 260 und 275 M. Landschaften von Max Liebermann 105–210 M.; Skabina 115—135 M.; Vautier 170 M. (alles sorgfältige und gute Stiftzeichnungen); ein schönes Landschaftsaquarell von Leistikow 420 M., andere, flüchtige Skizzen von ihm 105 M. und weniger. Ludw. Richtersche Zeichnungen gingen bis 150 M. (ihre große Häufigkeit hält wohl ihrer Beliebtheit die Wage); von Schnorr v. Carolsfeld ausgeführte Kompositionen in Federzeichnung bis 195 M. S.

8

MÜNCHEN

Am 30. Juni und folgende Tage fand bei Hugo Helbing die Versteigerung der Sammlung Franz Greb † statt, die trotz der vorgeschrittenen Zeit sehr schöne Resultate zeitigte. Die Sammlung Greb hatte durchweg kunstgewerblichen Charakter. Ihre Vielseitigkeit stand der Qualität im einzelnen nicht im Wege, trotzdem naturgemäß unter den mehr als 1800 Nummern auch manches war, das mehr antiquarisches als künstlerisches Interesse weckte. Wie überhaupt die Sammlung in ihrer Zusammensetzung sehr stark an die alten Kunst- und Wunderkammern erinnerte, von denen uns Julius v. Schlosser in seinem grundlegenden Buche so treffliches berichtet. Wir notieren kurz aus den diversen Abteilungen die markantesten Preise und verweisen im einzelnen auf den Katalog.

Arbeiten in Steingut: 1. Siegburger Schnelle: 240 M. — 2. Desgleichen: 380 M. — 5. Kreußener Apostelkrug: M. 465. — 6. Kreußener Kaiserkrug: M. 920. — 9. Kreußener Flasche: 540 M.

Porzellane: 78. Der Cellospieler: 550 M.

Gläser: 83. Großer Jagdhumpen: 1050 M. — 85. Deckelglas: 300 M. — 97. Willkomm. Tulpenförmiger Pokal: 300 M. — 104. Gotisches Butzenglas, grün. 15. Jahrh.: 215 M. — 105. Ein gleiches: 220 M. — 124. Schnapshund. Grünes Vexierglas: 220 M.

Glasgemälde: 157. Glasfenster: 520 M. — 158. Desgleichen: 450 M. — 159. Runde Glasscheibe: 255 M.

Arbeiten in Edelmetall. Kirchliche Geräte: 165. Gotisches Ciborium, Silber, vergoldet. Erwerbung des Germanischen Nationalmuseums: 5000 M. — 172. Reliquiarium. Erwerbung des Germanischen Nationalmuseums: 1550 M.

Silbergeschirr: 176. Großer Silber-Pokal: 4550 M. — 177. Desgleichen: 3050 M. — 179. Prunkpokal: 3350 M. — 181. Hoher Becher: 810 M. — 201. Kleine silberne Schale: 800 M.

Dosen und Büchsen: 219. Große silberne Tabatière. Erwerbung des Bayer. Nationalmuseums: 300 M.

Schmuck: 338. Brillantschmuck: 1780 M. — 343. Goldener Jagdschmuck: 1800 M. — 343 a. Desgleichen: 2000 M. — 348—350. Mittelstück einer Renaissance-Agraffe: 1000 M. — 429. Armband aus sechsfachem starkem Goldkettengeflecht: 1600 M.

Rosenkränze und Rosenkranzanhänger: 600. Gotischer Rosenkranz: 690 M. — 601. Rosenkranz: 900 M. — 602. Desgleichen: 600 M. — 633. Gotischer Rosenkranzanhänger: 530 M.

Arbeiten in Bronze, Messing und Kupfer: 656. Vier romanische Schmuckstücke: 300 M. — 657. Großer ovaler Bronzeschild: 700 M. — 658. Großer, reich getriebener Pokal: 860 M.

Arbeiten in Zinn: 788. Zunftkanne: 220 M. 789. Desgleichen: 130 M. — 790. Desgleichen: 150 M. — 820. Schraubflasche: 260 M. — 831. Tiefe Renaissanceschüssel: 320. — 834. Speiseservice: 455 M.

Eisenarbeiten: 849. Zunftschlüssel der Schlosserinnung: 170 M. — 850. Herbergszeichen der Hufschmiede: 120 M. — 852. Eine Ente: 260 M. — 855. Fensterkorb: 300 M. — 856. Rundeisengitter der deutschen Renaissance: 330 M. — 868. Türe eines gotischen Sakramentshäuschens: 375 M. — 870. Gotisches Türgriffbeschläg: 350 M. — 875. Großes gotisches Türschloß: 140 M.

Waffen: 931. Kleine Mailänder Brust. Erwerbung des Bayer. Nationalmus.: 200 M. — 935. Zweihänder: 450 M. — 936. Schweizerschwert: 170 M. — 937. Großer spanischer Degen: 470 M. — 969. Glefe: 280 M. — 972. Geätzte Saufeder: 810 M. — 973. Saufeder: 270 M. — 976. Großer Luzerner (Streit-)Hammer: 560 M. — 977. Gotische Armbrust: 520 M. — 978. Kleine Armbrust: 280 M. — 981. Sturmfahne mit dem Bildnis des Johann von Werth (Museum Köln): 1090 M. — 982. Bolzbüchse: 290 M. — 985. Radschloßbüchse. Erwerb. des German. Nationalmuseums: 1160 M. — 994. Scheibenbüchse: 445 M.

Jagdbestecke und Jagdutensilien: 1070. Jagdzugtasche: 755 M. — 1071. Große Jagdtasche: 410 M. — 1091. Falkenhäubchen: 400 M.

Skulpturen in Stein und Elfenbein: 1342. Heimsuchung Mariä: 540 M. — 1343. Vision der hl. Maria Magdalena: 1560 M. — 1344. Kleine gotische Alabastergruppe: 700 M. — 1345. Kruzifix: 550 M.

Skulpturen in Holz: 1346. Lüsterweibchen. Arbeit Tilman Riemenschneiders: 24000 M. — 1347. Madonnenstatue von Tilman Riemenschneider: 4500 M. — 1348. Ölbergengel: 1450 M. — 1349. Der Erzengel Michael: 650 M. — 1350. Zwei schwebende Engel: 2600 M. — 1351. Lüsterweibchen: 610 M.

Möbel: 1438. Großer zweitüriger Schrank: 1600 M. — 1440. Renaissanceaufsatzschrank: 600 M. — 1481. Rokoko-Standuhr: 400 M.

Ölgemälde meist alter Meister: 1669. Zwei Altarflügel: 1130 M. — 1671. Hl. Hieronymus: 430 M.

J. G. Edlinger: 1678. Brustbild eines alten Mannes und 1679. Brustbild einer alten Frau: 410 M.

PARIS

Der Kunstmarkt hatte unter der allgemeinen wirtschaftlichen Depression auch in diesem Monate zu leiden. Eine „grande vente" war für Juni nicht zu verzeichnen, doch sind immerhin eine Anzahl hervorhebenswerter Werke auf den Markt gekommen:

An alten Bildern behauptete das achtzehnte Jahrhundert seine hohen Preise: für eine „Frau mit Buch" von Carle van Loo wurden 19000 fs. gezahlt, für das guaschierte Aquarell einer Schauspielerin von Claude Hoin 46000 fs., für ein van Loo zugeschriebenes Genrebild aus der Sammlung Stchoukine 19000 fs. Diese

Digitized by Google

letztere Sammlung enthielt einen großen Zurbaran, der für 15000 fs. wegging. In der Versteigerung Chauvin wurden sehr hohe Preise für alte Gravuren gezahlt: 7600, 6420, 2000 fs. u. a. m. Für Tapisserien wurden in der Nachlassversteigerung Debacker für einen Beauvais nach Boucher 120000 fs. erzielt, andere hohe Preise in der Vente Chauvin.

Ein bedeutender Umsatz hat in Werken der Schule von 1830 stattgefunden, die ihre Preise fest gehalten haben. Die Sammlungen Debacker (Diaz 15000 fs., Charles Jacque 6700 fs.), Porto-Riche (Corot 5500, Diaz 7100 fs., 3500 fs., Dupré 8000 fs.) Coudray (Corot 13000 fs., 3400 fs., 5000 fs.; Diaz 2450 fs., Dupré 7000; Charles Jacque 13000 fs., 8600 fs.) haben eine Reihe charakteristischer Resultate gebracht. Die Sammlung Reitlinger bestätigte, daß für Courbet erneutes Interesse vorhanden ist (11500 fs., 2500 fs. 6100 fs.).

Unter den Größen der achtziger Jahre war nur geringe Kauflust für Bouguereau und Meissonier vorhanden. Ein Roybet brachte es immerhin auf 9800 fs. (Vente Coudray), Ziem hält sich andauernd, der in der Vente Coudray erzielte Preis von 18000 mag trotzdem überraschen.

Die Vente Nathanson wie die Vente Druet im vorigen Monat zeigen, daß für die jüngste Schule am Hotel des Ventes kein allzugroßes Interesse vorhanden war. Die Sammlung Th. Nathansons, der durch seinen Streit mit dem Direktor der Comédie Française letzthin oft genannt worden war, stellte ein selten schönes Ensemble von Werken Vuillards und Bonnards dar, das in der allerfrischesten Zeit dieser Künstler zusammengebracht worden war, trotzdem hielten sich die Preise in bescheidenen Grenzen. Nur ein Cézanne ging zu hohem Preise nach Berlin. Einige am 16. Juni versteigerte Werke von Gauguin bestätigten diese flaue Tendenz durch niedrige Notierungen.

Sammlung des Dr. G. H. N. . . . 29. Mai. (C. Pr. Lair Dubreuil. Exp. Féral). 68 Nummern. Gesamtertrag 65190 fs.

No. 15. Desportes, Früchte u. Wild. Stillleben. (76 : 90) : 1500 fs. (Jonas) — 24. Jeaurat, Die Kelter (63 : 80) : 2100 fs. — 26. Largillière Frauenportrait (78 : 62) : 1700 fs. (Féral) —

45. Hubert Robert. Die Kaskade. (91 : 145): 6200 fs. (Féral) — 43. Pater, Der Gatte betrogen, geprügelt und zufrieden" : 4600 fs. (Féral) — 53. Tischbein Portrait einer jungen Frau (50 : 39) : 1550 fs. (Mme Esnault-Pelterie) sonst meist Bilder 2. und 3. Ranges der französischen Schule. Darnach wurde versteigert: Carle van Loo, Frau mit Buch (93 : 75): 19000 fs. (Taxe 20000 fs.).

Moderne Bilder am 6. Mai (C. Pr. Baudoin. Exp. Féral. — 8 Harpignies Seine bei Paris (Aquarell) : 1000 fs. — 22. Ziem, Waldinneres, Aquarell : 1300 fs. — 42. Cézanne, Waldinneres bei Auvers : 2005 fs. — 50. Diaz, Frau mit Blumen (29 : 18) : 1020 fs. — 75. Meissonier, Trinkender Reiter: 125 fs. — 97. Toulouse Lautrec, mythologische Szene: 245 fs. 103 Nummern. Gesamtertrag 19957 fs.

Sammlung des Grafen d'Aubigny. Deutsche Holzschnitzarbeit. 18. Mai. (C. Pr. Coulon, Exp. Mannheim). No. 8. Basrelief, Die Verkündigung (78:51): 2050 fs. (Bing). — 9. Altarblatt, bemalt und vergoldet, Anbetung der Könige (130:165): 6700 fs. — 16. Relief, bemalt und vergoldet, Verkündigung (71:88): 1730 fs. (Seligmann). — 22. Basrelief, Heilige Familie (75:98): 2055 fs. (Faure). — 27 Nummern. Gesamtertrag 20147 fs. Die anderen Preise zwischen 100 und 300 fs., einige höher.

Nachlaßversteigerung der Mme Debacker. 1. Juni. (C. Pr. Desaubliaux, Trouillet. Exp. Paume, Lasquin, Petit.)

Moderne Bilder. Brillouin, Der fliegende Buchhändler (25:32): 2900 fs. (Vial). 8. Daubigny, In Optevoz (32:49): 1150 fs. (Petit.) — 9. Diaz de la Peña, Waldlichtung: (32:40): 15000 fs. (Petit). — 15. Heilbuth, Junge Frau auf der Terrasse von St. Germain: 380 fs. (Blanchard). — 16. Isabey, Auszug der Reiter (24:32): 8500 fs. (Arnold & Tripp. Taxe 6000 fs.) — 17. Charles Jacque, Schafweide (21:25): 6700 fs. (Arnold & Tripp, Taxe 5000 fs.) — 20. Lami, Der große Condé vor Ludwig XIV., Aqu. (34:59): 5600 fs. (Arnold & Tripp). — Lami, drei weitere Aqu.: 2200, 2500, 1100 fs. —

Alte Bilder. 31. Werkstatt Bouchers, Herbst und Sommer (je 80:130): 4700 fs. (Paulme). — 32. Werkstatt Bouchers, Toilette der Venus und der Vogelfänger (80:130): 3800 fs. (G. Bernheim). — 34. A. Coypel, Kirmesse, zwei Gouaschen: 1300 fs. — 38. Claude Hoin, Mme Dugazon in der Rolle der Nina, guaschiertes Aqu. (24:19): 46000 fs. — (A. Weil-Picard) zwei dasselbe Sujet darstellende Guaschen brachten in den Venten Goncourt (1897) und Mühlbacher (1899) 19000 und 23000 fs. — 42. Wouvermans, Wunderdoktor auf einem Pariser Platze (35:48): 5200 fs.

Skulpturen. 50. Clésinger, Naiade auf Meeresungeheuer: 2700 fs. (Pozzers).

Chinesisches Porzellan. 59. Paar von Lampen, bestehend aus zwei Töpfen und zwei Vasen (achtseitig, Epoche Kien-Lung): 14000 fs. (Caillot).

Tapisserien. 105. Tapisserien v. Beauvais. Stück aus den Pastoralen Bouchers, Der

Fischfang (360:370): 120500 fs. (Seligmann, Taxe 150 000 fs., ein ähnliches Stück auf der Vente Cronier 1905: 102 000 fs.).

112 Nummern. Gesamtertrag 332 723 fs.

Nachlaßversteigerung Reitlinger. 1. Juni. (C. Pr. Lair Dubreuil, Exp. Haro, Bloche.)

Bilder. 8. Gustave Courbet, Die beiden Freundinnen (77:100): 11500 fs. (Gradt). — 10. Courbet, Auf der Heimkehr von der Konferenz (65:89): 2500 fs. (Bernheim jeune). 9. Courbet, Die Woge (73:92): 6100 fs. (Gradt). — 11. Courbet, Der schwarze Felsen (61:77): 2650 fs. (Bernheim jeune). — 12. Courbet, Die Unendlichkeit (95:128): 1500 fs. (Bernheim, jeune). — 13. Courbet, Le puits noir (94:133): 2450 fs. (Bernheim jeune). — 14. Courbet, Der landfahrende Arbeiter (33:25): 880 fs. (Bernheim jeune). — 33. Leclerc, Diana und die Nymphen (30:64: 3000 fs. — 34. Le Prince, Die glückliche Mutter (32:25): 3800 fs. — 35. Bernardino Luini zugeschrieben, Madonna mit Kind (66:49): 10100 fs. — 55. Tassaert, David und Bathseba (56:47): 3950 fs. (Mme Michel). — 66. A. Vollon, Hahn und Henne (60:73): 900 fs. (V. Besse).

71 Nummern. Gesamtertrag: 81 592 fs.

Sammlung des Monseigneur Charmetant. 22./23. Mai. (C. Pr. Origet. Exp. Sortais, Duplan). — 70. Ingres, Betende Jungfrau (90:66): 8700 fs. — 86. Französische Schule, XIV. Jhdt. Martyrium des Hl. Didier, Triptychon: 6000 fs. (Bachereau).

Kunstgegenstände: 220. Reliquiar, Bronze ziseliert und vergoldet. Schmelzverzierungen z. T. XIII. Jhdt.: 8100 fs. — 222. Gruppe, Silber ziseliert und getrieben. Madonna mit Christuskind. Deutsch. XVI. Jhdts.: 5500 fs. — Christus, Elfenbeinstatue (110 cm hoch) alt, ohne Garantie: 9500 fs. — 232. Weihwasserbecken, italienisch XIV. Jhdt. Bronze. Drei allegorische Gestalten: 4600 fs.

256 Nummern, darunter viel wertloses. Gesamtertrag 86 387 fs.

Vente Hélène Chauvin, 24, Boulevard de Courcelles. (Exp. Paulme, Lasquin.) 2. 3. 4. Juni.

Gravuren des XVIII. Jhdts. 28. Debucourt, Promenade im Palais Royal, farbig: 2010 fs. — 29. 39. Debucourt, L'Escalade, Glück und Unglück. Zwei St. farbig 3800 fs. (Petit). — 63. Janinet nach Lemoyne, Mlle du T... farbig: 2000 fs. — 73. Lasinio, Porträt d. Edouard Dagoty v. Latrelif, farbig: 7600 fs. (Ctesse de Fitz-James). — 101. J. R. Smith, Spaziergang in Carlisle House 1. état: 6420 fs. (Mme Brasseur.) — Bilder, Pastelle, Aquarelle, Porzellan, Möbel. Tapisserien: 376. vlämisch. XVIII. Jhdt. Mythologische Szene. (240:380): 24 000 fs. (Paulme). — 377. Aubusson, Louis XV. Fünf Panneaux Schifferszenen: 20 000 fs. (Velghe).

385 Nummern. Gesamtertrag 287 000 fs.

Sammlung R. M.... 3. Juni. (C. Pr. Baudoin, Exp. Féral) no 29. J. F. Millet, Zeichnung, Die Ährenleserinnen: 900 fs. (Strolin) — 70. van Goyen, Schloss am Flussufer. (46:63): 2700 fs. (Dupré). 120 Nummern. Gesamtertrag 32 569 fs.

Sammlung Porto-Riche, 5—6. Juni. (C. Pr. Lair Dubrueil, Exp. Petit, Paulus, Lasquin). 2. Corot, Frauen am Brunnen (38:34): 5500 fs. (Petit) — 7 Diaz, Der Harem (39:58: 7190 fs. (Leroux de Villers). — 8. Diaz, Teich im Walde (45:64): 18 500 fs. (Petit, vente Garnier 1894: 15000 fs.) — 9 Diaz, Ophelia (33:21): 3500 fs. (Gradt). — 10. Jules Dupré, Der fahrende Landarbeiter (25:41): 8000 fs. (Preyer). — 14. Jongkind, Schlittschuhläufer in Holland (34:46: 5000 fs. (Comtesse de Miranda) — 17. Meissonier, Grenadier (19:10): 830 fs. (vente Meissonier: 2550 fs.) 22. Ziem, Gran Canale (54:74): 7100 fs. (Boussod u. Valadon). — 38. Charles Jacque, Schafe an der Tränke (37:51 Zeichnung): 2000 fs. (Petit). — Miniaturen, Bibelots, Möbel. 113 Nummern. Gesamtertrag 129384 fs.

Sammlung der Baronin H.... 2.—3. Juni. (C. Pr. Boudin, Exp. Chaine et Simonson). — 15. Bouguereau, Cupido. (74:60): 4900 fs. — 34. Dillens, Die Kussbrücke in Seeland: 100 fs. — 73. Gustav Richter, Kinder: 185 fs. — 101. Werner, Der ungeschickte Amateur beim Maler: 300 fs. 102 Nummern. Gesamtertrag 40000 fs.

Versteigerung vom 11. Juni. (C. Pr. Lair Dubreuil, Exp. Paulme et Lasquin.) — 47 48. zwei alte Guaschen in d. Art Mallets oder van Gorps; Die Erklärung, der Streit: 11650 fs. (Guiraud). — Bronzen, Möbel, Tapisserien. 134 Nummern. Gesamtertrag: 102939 fs.

Sammlung Coudray. 12./13. Juni. (C. Pr. Lair Dubreuil. Exp. Allard, Bonjean.

14. Corot, Der Teich (24:52): 13000 fs. (Bayle). — 16. Corot, Waldrand (24:15): 3400 fs. (Darras). — 20. Diaz, Spaziergang im Walde (32:24): 7000 fs. (Vagliano). — 22. Diaz, Baumstudie (35:23): 2450 fs. (Darras). — Jules Dupré, Gutshof (74:60): 7000 fs. (Carnaud, Taxe 10000 fs.) — 32. Fantin Latour, Überraschte Dryade (39:45): 4100 fs. (Fromentin). — Fantin Latour, Der Traubenkorb (31:43): 4600 fs. (Bonjean). — 40. Harpignies, Sonnenuntergang (34:47): 5100 fs. (Bonjean). — 46. Henner, Byblis (102:65): 13000 fs. (G. Bernheim. Taxe 10000 fs.) — 48. Henner, Mignon (26:19): 3250 fs. (Mme Beuret). — 54. Charles Jacque, Hirt und Herde (27:40):

13000 fs. (G. Bernheim). — 156. Ziem, Teich in der Camargue. Aqu. (22:31): 4500 fs. (Detrimont). — Zweiter Tag: 5. Boudin, Kanal in Löwen (27:40): 5600 fs. (Arnold & Tripp.) — 15. Corot, Der alte pont Saint Michel (24:29): 5000 fs. (Allard, vente Corot 1875: 1520 fs.) — 29. Jules Dupré, Hütten auf dem Lande (33:53): 4600 fs. (Darras, Taxe 6000 fs.) — 35. Fantin Latour, Blumenvase (44:56): 7900 fs. (Ctesse de Miranda). — 45. Henner, Die Witwe (50:38): 6000 fs. (Mlle Coudray). — 53. Charles Jacque, Geflügelhof (40:66): 8600 fs. (Bonjean, Taxe 10000 fs.). — 67. E. van Marcke, Weide am Teichrand (28:40): 12500 fs. (Taxe 10000). — 91. Roybet, Porträt der Juana Romani (81:63): 9800 fs. (Taxe 6000). — 109. Ziem, Die weißen Segel auf dem Gran Canale, Venedig (34:66): 18000 fs. (G. Bernheim, Taxe 18000 fs.) — 157 Nummern. Gesamtertrag: 321759 fs.

Sammlung Thadée Nathanson. 13. Juni. (C. Pr. Baudoin, Exp. Bernheim.)

Werke von Pierre Bonnard: 2. Badeszene (35:27): 500 fs. — 3. Der Regenschirm (26:17): 550 fs. (Maus.) — 4. Frau mit grüner Cravatte (35:27): 400 fs. — 5. Straßenszene (35:27): 600 fs. — 6. Kleines Mädchen (37:12): 320 fs. (Fénéon.) — Winterliche Straße (27:35): 410 fs. (Fénéon). — Der Zirkus (26:35): 600 fs. (Bernheim jeune.) — 9. Straße in Eragny (37:27): 600 fs. (Bernheim jeune). — 11. Kinder im Wasser (49:71): 2050 fs. (Mirbeau). — 12. Das Ballet (28:36): 1550 fs. — Die Lässige (97:106): 1700 fs. — 15. Porträt Thadée N... (42:41): 230 fs. — 16. Intérieur (52:34): 480 fs. — 17. Die Badenden (58:48): 1120 fs. — 18. Frau Strümpfe anziehend (79:58): 1600 fs. — 19. Mann und Frau (115:72): 2000 fs. (Bernheim jeune). — 20. Dame mit blauer Kravatte (59:40): 480 fs. (Blot). —

21. Cézanne: Auvers-sur-Oise. (46:55): 6600 fs. (Cassirer, Berlin, Taxe 7000 fs., vente Chocquet 1899: 2620 fs.) — 23. Daumier, Die kleinen Badenden (27:22): 750 fs. — 24. Guys, Der gelbe Muff (24:16): 75 fs. — 26. Marquet, Im Luxembourg (46:55): 450 fs. (Druet). — 30. Roussel, Der Rausch der Dämmerung (48:69): 820 fs. (Bernheim jeune). — 31. Roussel, Diana und Adonis (49:69): 480 fs. — 32. Roussel, Jugendbrunnen (40:57): 800 fs. (Blot.) — 34. Roussel, Pastorale (42:57): 670 fs. (Bernheim jeune). — 36. Valloton, Porträt Thadée N... (67:48): 1050 fs. (Mirbeau). —

Werke von Vuillard: 39. Die angelehnte Türe (27:22): 520 fs. — 41. In der Oper (27:22): 250 fs. (Coolus). — 43. Der öffentliche Garten, dekoratives Panneau (212:162): 1020 fs. (Bernheim jeune). — 45. Porträt Th. N... (52:39): 1500 fs. (A. Gide). — 46. Der Maler (38:28): 1650 fs. — 48. Am Piano (50:54): 500 fs. — 50. Die blaue Dame (51:59): 1650 fs. — (Bernheim). — 51. Das Album (65:206): 2000 fs. — 52. Der Blumentopf (65:116): 1500 fs. (Hessel). — 53. Der Toilettentisch (65:119): 1350 fs. — 54. Die Stickerei (165:76): 1950 fs. (Bernheim j.). — 55. Die gestreifte Blouse (65:68): 1750 fs. — 59. Das Bett (36:50): 830 fs. (P. Goujon). — 61. Orchester in einem Café: 620 fs. (J. Doucet) — 63. Die ersten Früchte, dekoratives Panneau (248:432): 2700 fs. — 64. Das Fenster auf den Wald (250:280): 2600 fs.

65 Nummern. Gesamtertrag 59905 fs.

Versteigerung. Moderner Bilder. 16. Juni. (C. Pr. Lair-Dubreuil, Exp. Bernheim jeune.)

8. Cazin, Die Lektüre (91:185): 8000 fs. (Bernheim j., Taxe 12000 fs.) — 12. Cottet, Venedig am Abend (54:70): 200 fs. — 14. Courbet, Der Wasserfall (73:95): 3900 fs. (Bernheim j.). — 27. Gauguin, Mau Taporo (90:67): 2005 fs. (Vollard). — 28. Gauguin, Parahi te marae (68:91): 1705 fs. (Vollard). — 29. Gauguin, Landschaft (54:64): 380 fs. (Druet). — 30. Gauguin, poèmes barbares (65:48): 1500 fs. (Druet). 31. Gauguin, te poï poï (68:90): 1255 fs. (Vollard.) — 35. Guillaumin, Seineufer (60:73): 185 fs. (Hessel). — 49. Monticelli, Versammlung in einem Park (24:35): 610 fs. (Dr. Tripier). — 52. Renoir, Landschaft (19:32): 405 fs. (Vollard). 54. Renoir, Frauenkopf (41:32): 1120 fs. (Bernheim j.) — 66. Sisley, Haus in St. Mammès (86:56): 2000 fs. (Bernheim j.) — 81. Besnard, Junges Mädchen, Aq. (38:26): 680 fs. (Bernheim j.) — 94. Manet, Geißelung Christi, Aq.: 25 fs.

109 Nummern. Gesamtertrag 59937 fs.

Sammlung Stchoukine. 19. Juni. (C. Pr. Boudin. Exp. Haro, Léman.) Hauptsächlich spanische Bilder: 70. Zurbaran, Bildnis eines spanisch. Studenten (193:102): 15000 fs. (Mersch. 15000 fs. Taxe, früher Velasquez zugeschrieben). — 64. Van Loo zugeschrieben, Die Schaukel (188:140: 19000 fs. (Hermel, Taxe 20000 fs.).

123 Nummern. Gesamtertrag 61644 fs.

R. M.-R.

LONDON

Die Sammlung Roberts, Versteigerung bei Christies vom 21.—23. Mai, war in der Hauptsache ein rechtes Beispiel für den herrschenden Geschmack und erzielte darum auch einen schönen Gewinn, fast 66000 £. Sie enthielt Bilder erster moderner Meister, sowohl Englands wie Frankreichs und der Niederlande

Digitized by Google

und einiger alter englischer Meister, meist aber sozusagen „typische" Werke dieser Künstler, d. h. solche, in denen diese ganz nach ihrem Schema resp. Manier arbeiten, Stücke, wie sie jeder echte moderne englische Kunstfreund und Sammler von Rechts wegen haben sollte. Nur in einer gewissen Willkür waren ein paar eigenartige Werke mit darunter gemengt, die unter der schönen Schaar der salonfähigen sich fast etwas seltsam ausnahmen. Auffallend war die Überzahl der Landschaften; aber es waren meist Landschaften nach dem Herzen der Großstädter, liebliche stille Idyllen und Träumereien, mit Corot, dem „typischen" Corot, als Gott und den modernen Niederländern als ministrierende Engel. In etwas allerdings hatte der verstorbene Sammler seinen eignen Kopf gehabt: im Kaufen zweifelhafter Bilder, namentlich aus älterer Zeit. Das interessanteste Stück der Sammlung war Constables: „Eröffnung der Waterloobrücke", ein Sujet, das in mehreren Versionen vorliegt. Durch dieses hier geht eigentlich ein künstlerischer Riß. Die riesige Brücke mit den gewaltig sich wölbenden Bogen hat Constable mit größter Sorgfalt an Ort und Stelle aufgenommen und zeichnerisch detailliert durchgeführt, so daß Ruskin seine Freude daran gehabt hätte. Der Vordergrund aber ist in Constables lebendigster Methode behandelt und das Bild selbst voll interessanter Probleme. Es hätte sicher eine sehr hohe Summe verdient. Mr. Reid aus Glasgow aber erstand es für 1100 gs. Ein Paar feine kleine Constables „Brighton Beach" und „View of a Farm" brachten 530 resp. 320 gs. Auch von Bonington, der neben Constable auf die französischen Landschafter Einfluß ausübte und als Mittler zwischen den zwei Ländern bezeichnet werden kann, waren eine ganze Reihe von Werken da: „A Coast Scene" brachte 100 gs.; andere Stücke 90, 70 und 110 gs. Seltsam war es zu sehen, wie ein schöner Turner, eine majestätische Berglandschaft, die 1895 noch 600 gs. eingetragen, nun um 200 gs. in den Besitz der Messrs. Agnew überging; und das trotz der fast wahl- und kritiklosen Liebe ja Schwärmerei für diesen Meister, in dem die Engländer den höchsten Ausdruck ihrer Landschaftskunst sehen. Dagegen erzielten einige Aquarelle Turners wieder recht schöne Preise: „Kirkley Lonsdale" 800 gs.; „Lake of Geneva" 660 gs.; „Sallenches" 600 gs.; andere etwas geringere Summen. Turner ist eben für hier hauptsächlich Aquarellist und Aquarellmalerei bleibt hier die bevorzugte Kunst. — Die wenigen Werke altenglischer Meister, die die Sammlung beherbergte, fanden wenig Anklang. Gainsboroughs „Mrs. Dorothy Hodges" in einem etwas stumpfen gelben Kleide, brachte es nur zu 1000 gs. (Agnew). Ein anderer Gainsborough „Hon. Campbell Skinner", ein Kinderporträt, stellte sich als von Francis Cote (1728—70) gemalt heraus und brachte nur 280 gs., genug für dieses süßliche Werk. Eine stimmungsvolle, weiche Landschaft Gainsboroughs: „A View in Suffolk" kauften Agnews um 820 gs. Reynolds schlichte „Hon. Mrs. Brown" trug nur 300 gs. ein; Hoppners wenig erfreuliche „The Gipsy" 550 gs. Romneys „schöne" Lady Taylor, ein geschmackvolles Farbenarrangement mit Rot als Grundton, 400 gs. — Von den Meistern der viktorianischen Zeit bevorzugte Roberts besonders Millais. Wieder konnte man dessen Können und seine Grenzen erkennen. Seine Grenzen lagen mehr im Menschlichen, Allzumenschlichen, er wurde mehr und mehr zum Befriediger des Publikums und dessen Wünschen. So schuf er noch oft malerisch gelungene aber doch leere Bilder wie sein „The Gamblers Wife", das von 880 auf 2100 gs. stieg (Gooden & Fox). „White Cockade", auch ein Genrestück — zogen nicht die Präraffeliten gegen das Genre einst zu Feide?! — brachte gar statt der früheren 400 gs. 1050 gs.! Dagegen sank eine feindurchempfundene Landschaft „The Moon is up and yet it is not Night" von 1050 auf 950 gs. Diese Landschaft stammt aus Millais letzter und künstlerisch sonst unfruchtbarster Periode; sie ist wie ein leiser, wehmütiger Erinnerungssang an vergangene, reichere Zeiten, und nur die sentimental wirkenden Rehe, die der Landschaft ein „lebendes" Interesse geben sollen, erinnern daran, daß auch hier der Gedanke an das kaufende Publikum nicht ganz geschwiegen. Von Watts befanden sich zwei Stücke in der Sammlung, eine ideale Landschaft, in der Watts etwas an Turner erinnert und wohl auch an diesen anknüpft: „Loch Ness", ein Stück, das aller Erdenschwere entrückt zu sein scheint; es trug 450 gs. ein; und seine sympathische Kinderstudie „Pretty Lucy Bond" 550 gs. Mit größtem Eifer aber hatte Roberts Bilder des jetzigen Altmeisters Orchardson gekauft, der nun nur noch wohldurchdachte und festhingesetzte Porträtköpfe zu den Ausstellungen schickt. Seine frühere Periode ist am meisten durch sein „Napoleon on Board the Bellerophon" bekannt, für das vor 28 Jahren 2000 £ gezahlt wurden. Diesmal stand neben einigen anderen Stücken sein „Hart Hit" zum Verkauf, eine jener weiträumigen Empiresalonszenen, in denen Orchardson Meister ist. Das Werk, das einen im Kartenspiel „schwer geschlagenen" Kavalier darstellt, ging für 3300 gs. nach Amerika, das nun auch neue Werke an sich zu reißen beginnt. Das dramatische Motiv tat es offenbar den New Yorker Händ-

Digitized by Google

lern Scott, Fowles & Co. an, denn künstlerisch standen einige andre Stücke desselben Künstlers auf gleicher Stufe. „Music, when sweet voices die, vibrate in the memory“ und „A tender chord“ brachten aber nur 320 resp. 410 gs., wovon etwas wohl noch gar auf die zartsinnigen Titel allein anzurechnen ist. Ein früheres Stück „Escaped“, zwei Bluthunde auf der Spur, kostete seinem Käufer 520 gs. Von anderen englischen Werken seien hier noch hergesetzt: George Mason, „A Landscape in Derbyshire; Evening“, 440 gs.; Fred Walker, „The Plough“, 400 gs. „Rain, Wind and Steam“ von D. Cox, 130 gs. „The Setting Sun“ von D. Cox, 280 gs. „A view over the downs“ von C. Fielding, 130 gs. Borrowdale von P. de Wint, 90 gs. Von neueren englischen Meistern trug Swans „Piping Boy“ 290 gs. ein. Das hätte eine feine, schlichte Freilichtaktstudie werden können: ein Junge auf einem Felsen im Meer, etwas dem Lenbachschen Hirtenknaben ähnliches; aber des lieben Publikums wegen wird lächerliches Genre in das einfache Naturstück eingeführt: Fische tanzen zum Flötenspiel des Jungen, und so gibts für das Bildchen eben fast 6000 Mk.! Die große Überraschung der französischen Abteilung der Robertsauktion war ein Charles Jacque. Sein „The Flock“ brachte es zu 2500 gs. Vor 6 Jahren noch brachte eines seiner Werke nur 920 gs. in London, sein „La Bergerie“ in Paris 1920 gs.

Von den andern Barbizonmeistern steht Corot natürlich oben an. „The Edge of the Wood“ brachte 2150 gs. (Agnew); „A Quiet Lake“ 840 gs. (Wallis); „A Landscape“ mit drei Bäuerinnen und einer Stadt und Fluß im Hintergrund 1400 gs. (Connell); „A Woody Landscape“ 200 gs. (Cremetti); „A Forest glade“ 600 gs. (Agnew); „A Woody Stream“ 700 gs. (Wallis); „Sunshine and Vapour“ 400 gs, (Wallis); „A Landscape“ mit Frauen unter Bäumen 310 gs. (Ogston). Einige dieser im Format kleinen Corots waren in der Tat voll jener rhythmischen Charme, die diesem Meister eigen. Daubignys kühle, stille Werke: „A Village“ und „A River Scene“ gingen für 630 und 105 gs. ab; Diaz: „A Glade in a Forest“ für 130 gs.; Jules Duprés „A Pastoral Landscape“ für 105 gs. Harpignies, dessen Werke oft bei Christies erscheinen, war mit einem Sonnenuntergang „Evening“ vertreten, für das die Pariser Firma Arnold & Tripp 750 gs. zahlte. L'Hermitte erreichte gar die für ihn einen Rekord darstellende Summe von 950 gs. für seine pastorale Szene: „The Flock“, auch ein Bild, wie man es hier gern sieht. Sein „Evening Meal“, das etwas stark in Sentiment getaucht ist, trug 800 gs. statt früher 540 ein. Sein individuellstes Werk, das schlicht ein Stück Garten im Frühling darstellt, „Spring Time“, ein Pastell, brachte es nur mit einem anderen Pastell zusammen auf 315 gs. Von J. F. Millet war nur ein Stück, aber ein recht interessantes, „Seetangsammler“, da; es wurde für 390 gs. von Boussod erstanden. Troyon war trefflich vertreten sowohl als Tiermaler wie als Landschafter. Preise freilich wie in Amerika, wo im vorigen Jahre sein „Retour à la Ferme“ ≠ 13540 eintrug, werden hier nicht gezahlt. Sein „Fisherman“, eine große, stimmungsvolle Landschaft, kostete Agnews 1050 gs. Boussod zahlte 1150 gs. für „A Landscape with Cattle, ein Bild nur 11 zu 15½ inch. in Umfang, und Arnold & Tripp 460 gs. für „Sporting Dogs“, ein seltsam anziehendes Werk, in dem ein paar weiße, in grellster Sonne sitzende und blinzelnde Sportshunde in eine echt venezianische Giorgionelandschaft verpflanzt sind. Die modernen Holländer, vor allem Israels und Mauve, waren wie in so vielen Verkäufen und auch Ausstellungen wieder stark vertreten, und zum Teil recht gut, namentlich der letztere. Sein kleines Bild „Ploughing“ kaufte eine Amsterdamer Firma (Preyer) für 975 gs., für Mauve ein Rekordpreis in London; sein „Going to Church, Winter“ brachte 270 gs., „Landscape with a Woodman and Waggon“ 335 gs. Von Israels wurden 5 bedeutende Bilder angeboten. „Age“, das Porträt eines alten Mannes, eine interessante Studie ohne besondere Tiefe, trug 1350 gs. ein. Sein Genrebild: „Sailing the Toy Boat“ gar 1600 gs.; dagegen das schlichtere mit Seeluft erfüllte „Waiting“, in dem aber nichts interessantes geschieht, nur 720 gs. Ein anderes Genrestück „Widower“ und „Washing Day“ kosteten 1200 resp. 1100 gs. Das sind verhältnismäßig hohe Preise, aber Israels ist eben ein großer Liebling des hiesigen Publikums, und die Händler wissen das sehr wohl. Von andern Niederländern brachte ein J. Maris „Ploughing, Evening“ 590 gs. Desselben „Zuyder Sea“ 350 gs. Wie von den französischen Bildern eine Reihe ihren Weg nach Frankreich zurückfanden, so gingen auch von den Niederländern mehrere grade der feinsten Stücke nach Holland zurück. Eine Woche vorher hatten Messrs. Christie eine Sammlung alter Meister verkauft, die der verst. Zoeppritz zusammengebracht hatte. Ohne ersten Ranges zu sein, enthielt diese Sammlung, der sich für die Auktion auch noch Werke aus anderem Besitz anschlossen, einige interessante Stücke, so daß es überaus erstaunlich war zu sehen, wie wenig grade diese Auktion Beachtung fand. Offenbar traute man vielen der Zuweisungen nicht, obwohl manche der Bilder künstlerisch sehr gutes boten. Da war ein kleiner Rembrandt „A Philosopher Writing“, 5¼ zu 5

inch. groß, ein Bildchen, das in Smith's Catalogue Raisonné als N. 185 beschrieben und 1790 von J. B. P. le Brun gestochen worden ist. Durlacher zahlten für das feine Stück 300 gs. Ein flotter Teniers „A Kitchen" brachte 200 gs. (in 1902 nur 52 gs.!) A. von Ostades „Interior of a Cabaret" 320 gs. (1902 nur 210 gs.); ein Männerporträt von G. Terburg 200 gs.; eine als Überraschung kommende schöne Tafel des Roger van der Weyden „Madonna and Child Enthroned" 9½ zu 7 inch., stieg bis auf 600 gs. (Dowdeswell). Für eine Flußlandschaft A. van der Neers zahlten Lewis & Simmons 640 gs.; für ein Männerporträt T. de Keysers Colnaghi & Co. 110 gs. Claude Lorraine hat noch immer keinen rechten Markt hier, schon seit langem. Seine Landschaft mit Hirtenknaben und Ziegen brachte es daher nur auf 36 gs. Von den italienischen Bildern brachte ein dem Garofalo zugewiesenes Bild: „A Sibyl revealing to Augustus the Mystery of the Incarnation" 78 gs., während es vor 20 Jahren 130 gs. eingetragen hatte. Pinturicchio, A. del Sarto, Tintoretto, Guardi und andere klangvolle Namen der italienischen Schule konnten ihren Trägern zu keinen irgendwie hohen Preisen verhelfen. Neben einigen nicht erstklassigen Stücken der altenglischen Schule (Raeburn etc.) brachte dann der Tag noch den Verkauf einiger spanischer Stücke, die ein englischer Gesandter einst in Madrid zwischen 1833—39 erworben hatte. Es handelte sich um einige Murillos, Velasquez und für London höchst selten vier Goyas. Für Murillos „St. Josef with the Infant Saviour" wurden 300 gs. gezahlt. Die zwei dem Velasquez zugeschriebenen Stücke „A View in the Park of Pardo" und ein Porträt Torquemadas, obwohl beide in verschiedenen Werken über Velasquez erwähnt, wurden wohl nicht als eigenhändige Werke des Meisters genommen, wenn ihnen auch mehrere Charakteristika von dessen Hand eigneten. So brachten sie denn auch nur 200 und 135 gs. Dagegen fanden die Goyas Gnade vor den Augen der Kauflustigen. Nur ein bedeutender war darunter: ein Porträt, Kopf und Büste des Peppo Illo, des berühmten Matadores, in schwarzem Kostüm mit rotem Mantel; das Haar nach hinten in einem Netz zusammengeflochten. Colnaghi & Co. zahlten für diesen besten Goya, der je in einen englischen Auktionssaal gelangt war, 520 gs. Das ist der höchste Preis, der bisher auf einer Auktion für einen Goya hier bezahlt worden ist. Freilich sind nie erstklassige Werke des Spaniers hier angeboten worden. Eine Gruppe Goyas „D. José Moñino, Conde de Florida-Blanca in rosa Kostüm auf einem Balkon sitzend und mit einem Architekten sprechend" trug 200 gs. ein; es ist das eine kleinere Version des bekannten, 1783 gemalten, großen Bildes, das jetzt der Marquesa de Pontejos gehört. Die zwei weiteren Stücke „The last Parting on the Scaffold" und „The Capture of the Diligence" brachten nur 68 resp. 60 gs. — Am 29. Mai standen u. a. zwei wohlbekannte und geschätzte Bilder Gainsboroughs bei Christies zum Verkauf, zwei Bilder, die mit dem Künstler noch jetzt intim verknüpft sind, denn sie stellen seine Frau und seine Tochter dar. Sie gehörten dem verstorbenen Sir Robert Loder. Das Bild seiner Tochter, wie ein Traumstück auf die Leinwand gehaucht und nicht vollendet, hatte 1878 nur 360 gs. gebracht. Diesmal begann man gleich mit 500 gs., und endlich eroberte Mr. Asher Wertheimer das bedeutende Werk um 4550 gs. Das stille Bild seiner Frau hatte 1878 im gleichen Verkauf 340 gs. eingetragen; auch diesmal wurde es von seinem Pendant nicht getrennt, Wertheimer mußte 2650 gs. dafür geben. Derselbe Händler erstand am gleichen Tage ein „Kinderkonzert" von Jan Molenaer um 1270 gs. (1875: 470 gs. unter dem Namen Le Nain). Lawrences „Heads of the Calmady Children" aus der gleichen Sammlung kostete, wiewohl nicht vollendet, 560 gs., und Millais kleine Version seines „My First Sermon", ein betrübliches Publikumsstück, 100 gs. „Rustic Interior" von A. van Ostade brachte 105 gs. — Vier Hoppner zugeschriebene Porträts blieben in der Familie der Dargestellten, die sich bis zu 950 gs. für eines derselben hinauftreiben ließen. Von den Handzeichnungen des verstorbenen Sir Knowles wurden die Rembrandtschen am besten aufgenommen. Es waren zum Teil nur erste flüchtige Ideen zu seinen Bildern, die der Meister rasch aufs Papier fixierte. Darunter erreichten: eine Landschaft, Bisterzeichnung, eine Ansicht in der Nähe Amsterdams £ 165; eine Studie eines liegenden Löwen, Sepiazeichnung, £ 135; Darstellung im Tempel, Bisterzeichnung, £ 70; Mann, ein Kamel führend, Federzeichnung, £ 70; Geburt, Skizze für das gleichnamige Bild in der Londoner National Gallery, £ 105; Ein Engel, Zacharias erscheinend, Bisterzeichnung, und zwei andere Stücke £ 76; Christus vor Pilatus, Bisterzeichnung, £ 30; eine Berglandschaft, Bisterzeichnung, £ 54; eine strohgedeckte Scheune mit Wagen und Blick auf Brücke und Stadt, Sepiazeichnung, £ 60. Die meisten dieser Stücke gehörten einst den Sammlungen Sir Joshua Reynolds, Benjamin Wests, Lawrences usw. an. Drei Rubensskizzen brachten es auf £ 70; Ghirlandajos: Anbetung der Könige, Federzeichnung, auf £ 160; eine Temperastudie auf Papier: „Eine Gruppe Figuren" von Filippo Lippi auf £ 52; eine Giorgione zu-

Digitized by Google

geschriebene Baumstudie, Bisterzeichnung, auf £ 52; ein Canaletto: venezianische Skizze, auf £ 80; von Franzosen: eine Landschaft von Claude Lorraine, Bister- und Kreidezeichnung, im „Liber Veritatis" enthalten, auf £ 58; eine große Sepiazeichnung Fragonards: Eingang zu einem Park mit Bäumen und Figuren, auf die hohe Summe von £ 660; eine andere Sepialandschaft mit Bäumen und Schafen desselben Meisters auf £ 200; eine Watteaustudie in schwarzer und roter Kreide: eine Dame, einen Fächer haltend, auf £ 350. Von englischen Zeichnungen brachte ein „Genfer See" von Turner £ 126; ein T. Girtin „Porte St. Denis" £ 120. 15., und mehrere Whistler bis zu £ 37. 16 ein. Unter Sir J. Knowles Bildern befand sich ein lebensgroßes Porträt Tennysons von Millais aus dem Jahre 1881. Dieses stand nicht mit zum Verkauf. Es ist der Nation für den Preis von £ 3000 von den Erben zum Erwerb für die Tate Gallery angeboten worden, wenn man bis Ende Juni diese Summe zum Ankauf des Bildes zusammenbringt. Der National Art Collections Fund hat denn auch schon einen Appell an das kunstliebende Publikum losgelassen, ihm mit Gaben zu helfen, dieses Bild des nationalen Dichters für die Nation zu erwerben. Millais selbst hielt dieses Porträt für sein bestes und, „ohne unbescheiden zu sein, für des Dargestellten bestes". Letzteres ist ein etwas gewagter Ausspruch angesichts des superben Porträtkopfes Tennysons von G. F. Watts, der jetzt in der Franco Britischen Exhibition zu sehen ist, ein Bild, in dem Watts im Gegensatz zu seinem „Dichter" Tennyson in der National Porträt Gallery diesen als den Menschen dargestellt hat, dem nichts Menschliches fremd geblieben war, der durch schwere Leiden und Ent- besser Verwicklungen hindurgegangen war, um leider Hofpoet zu werden, was ihn in den Augen der Menge hob, andern aber manche Schwächen seiner spätern Werke erklärt. Das Millaisporträt wird in dem Aufruf als „lebendige Verkörperung des Charakters wie der Gestalt des Porträtierten" bezeichnet, „würdig des Malers wie des Dichters durch seine meisterlich technische Durchführung wie durch die geradezu monumentale Symmetrie des Entwurfes". 3000 Pfund seien nur ein bescheidener Preis für dieses Werk. Ob der Aufruf wache Ohren und offene Börsen finden wird, dürfte sich bald herausstellen. — Das interessanteste Bild der Knowlessammlung war eine reine Landschaft Reynolds, in der dieser auf Giorgiones Spuren wandelt und einmal, als große Seltenheit, den Menschen ganz ausschaltet. Das schöne, wohlerhaltene Stück sollte, so hieß es, für die National Gallery angekauft werden, was sehr gut gewesen wäre, da es Reynolds in einem etwas neuen Licht gezeigt hätte. Aber ob man nicht die £ 430.10.0, die Mr. Sulley dafür ausgab, überbieten wollte, oder aus welchem anderen Grunde, jedenfalls wurde nichts daraus. Die Geschichte des Bildes im Auktionssaal ist seltsam: vor ca. 50 Jahren, 1856, brachte es £ 105; 1876: £ 68.5.0 und 1885 gar nur 8 gs! — Ein wuchtiges symbolisches Bild Watts, „Der Reiter auf dem weißen Pferde", trug £ 273 ein. Des Akademikers Leighton akademischstes und zugleich letztes Bild, der wahre Typus eines gestellten und schön arrangierten Modelles, „Clytia", das eine förmliche Beleidigung für ein künstlerisches Auge ist, brachte es doch noch immer auf £ 178.10.0. Im vergangenen Jahr war seine „Phryne" für £ 50 verkauft worden. Leighton hatte für beide Bilder natürlich viel mehr bekommen. Die Akademy aber möchte immer noch bei ihm und seinesgleichen schwören, und ein Nachfolger Leightons, Sir E. J. Poynter, durfte sehen, wie sein „High Noon" aus dem Jahre 1889 110 gs. eintrug, ob auch in 50 Jahren noch? Unter den übrigen Bildern ragten noch hervor ein S. Ruysdael „Bleaching-ground Haarlem", den Messrs. Carfax um 920 gs. erstanden (1867 13 gs.!); ein sehr schöner und bekannter Claude Lorraine, der denn auch nicht verfehlte, einen hübschen Preis, 600 gs. zu erringen (dieses Bild „Fishermen and Angler" hatte Knowles s. Z. 1876 um 66 gs. erstanden); sodann ein J. van der Capelle „Calm", eine Flußmündungsszene, die Colnaghi & Co. 1050 gs. kostete; das Bild hatte 1885 380 gs. gebracht; ein ähnliches Stück später 950 gs. Einer der bekannten süßlichen Mädchenköpfe von Greuze wurde mit 110 gs. bezahlt; es muß auch solche Käufer geben. — Im Laufe des Monats fielen einige Bilder im Preise, unter ihnen wiederum Rossetti, dessen Macht über die Gemüter zu schwinden scheint. Seine „Proserpina", die noch im vorigen Jahre 440 gs. gebracht hatte, sank diesmal auf 310 gs.; und das gleiche Los teilten Burne Jones „Angeli Laudantes", die statt 120 gs. (im vorigen Jahre) nur 75 gs. eintrugen; für dieses larmoyante Stück noch mehr als genug. Unbegreiflich klingt es, daß ein Bild des oben schon einmal erwähnten Bonington „Dunstanborough Castle, Northumberland", das 1874 £ 388.10.0 gekostet hatte, jetzt um ganze 10 gs. aus dem einen oder anderen zufälligen Grunde abging, wie sie hier immer und immer wieder sich geltend machen. Einen weiteren Sturz erlebte der vor noch nicht so langer Zeit im Auktionssaal und nicht mit Unrecht geschätzte Orient-

Digitized by Google

maler William Müller (1812—45), dessen Bilder malerisch gesehen und individuell hingesetzt sind. Sein „The Acropolis, Athens" konnte es nur auf 130 gs., statt 760 vor 20 Jahren, bringen. — An bedeutenden Schwarz-weißauktionen fehlte es im vergangenen Monat. Eine leichte Sensation erregte nur ein farbiger Druck in der Schwarz-weißsammlung des erwähnten Sir J. Knowles, J. R. Smith „Nature" nach Romneys gleichnamigem Bilde, auf dem Emma Hart, Nelsons Emma, als „Nature" dargestellt ist. Dieses Bild wurde z. Z. für fast £ 20000 ins Ausland verkauft! Der farbige Druck von J. R. Smith brachte diesmal 260 gs. (vor sechs Jahren kostete ein ähnliches Stück 130 gs.). Am 1. Juni gingen bei Christie eine „Duchess of Devonshire" nach Reynolds von V. Green um 160 gs. und „Sweet Blown Kiss" nach Greuze von C. Turner um 125 gs. ab. Von modernen Meistern errangen 72 Blätter Axel Haigs schöne Preise, wie Haig jetzt hier überhaupt hochgeschätzt wird. Preise für seine Stücke stiegen bis zu 62 gs. (The Vesper Bell). Freund.

AMSTERDAM

Es war vorauszusehen, daß die Versteigerung der Handzeichnungensammlungen Jhr. A. Boreel, Jacobi, C. G. V. Schöffer, Du Bois u. t. bei Fred. Muller & Co. an den Abenden vom 15. bis 18. Juni eine Menge Käufer anlocken würde. Die Reise der auswärtigen Sammler und Händler nach Amsterdam war um so lohnender, als an denselben Tagen noch die umfangreiche Porzellan- und Fayencensammlung Boreel, sowie englische und französische Stiche aus dem XVIII. Jahrhundert unter den Hammer kamen. Am interessantesten war natürlich die Sitzung, in der die zahlreichen Handzeichnungen von Rembrandt ausgeboten wurden. Von denselben erzielte den höchsten Preis, 5300 fl., Nr. 487, eine 9×18,6 cm kleine, lavierte Federzeichnung, Ansicht der Amstel in der Nähe von Omval. Ein Zeichen, daß ebenso wie von den Radierungen auch unter den Handzeichnungen die Landschaften (es war die einzige auf der Auktion) gegenwärtig am begehrtesten sind. Diesem außerordentlich hohen Preise gegenüber gehen die nächstfolgenden beträchtlich zurück, ohne daß man gerade sagen könnte, sie seien niedrig. Nr. 484, eine mit klaren Federstrichen hingesetzte und mit dem Pinsel lavierte Studie zweier Frauen, von denen die jüngere ein Wickelkind im Arm hält, kostete 1150 fl. Nr. 479, Elieser erhält von Rebekka am Brunnen zu trinken (Feder und Bisterlasur, 14,5×21,5 cm) brachte 1050 fl. Für die schöne Aktstudie eines jungen Mannes (Nr. 486, H. d. G. 2) wurden 790 fl. bezahlt; für Nr. 491, vier männliche Studienköpfe (H. d. G. 1363) 750 fl. Es folgen dann mit 450 fl. der liegende Löwe, Nr. 485 (H. d. G. 3), und mit 430 fl. Nr. 480, Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht (H. d. G. 1312); leider ist das Blatt durch einen Fleck in der Mitte beschädigt. Weit niedriger waren die Preise der übrigen sieben Blätter, die Rembrandts Namen trugen. Bei manchen dürften auch wohl einige Zweifel an der Echtheit gerechtfertigt sein. Bei einigen wieder wundert man sich, daß sie so außerordentlich billig weggehen konnten. Nr. 490, der Herd: 220 fl.; Nr. 478, Abraham verabschiedet Hagar und Ismael: 130 fl.; Nr. 481, Nathan macht dem David Vorwürfe: 105 fl.; Nr. 489, Brunnen vor einer Bauernhütte (H. d. G. 1313): 100 fl.; Nr. 483, die Töchter des Kekrops entdecken den jungen Erichthonios (schöne flotte Federzeichnung aus ziemlich später Zeit): 90 fl.; Nr. 482, Judas gibt die Silberlinge zurück: 80 fl. Nach dem Katalog ist es die Skizze zu dem frühen Gemälde mit dieser Darstellung in der Sammlung des Barons von Schickler in Paris. Die Richtigkeit dieser Annahme scheint aber nicht über allen Zweifel erhaben. Endlich Nr. 488, der Turm »Swijgt Utrecht« in Amsterdam (ein echtes Blatt) nur 50 fl. Im ganzen wurden für diese 14 Zeichnungen 10695 fl. bezahlt. Die neun Blätter, die der Schule Rembrandts zugeschrieben waren, brachten es nur auf zusammen 472 fl. In meiner Vornotiz über die Auktion hatte ich auch auf die bedeutende Kollektion von Zeichnungen Jan van Goyens hingewiesen. Die Preise für die größeren Blätter (etwa 20×30 cm) bewegten sich zwischen 400 und 200 fl. So brachte 400 fl. Nr. 216, Hütte am Wasser, 340 fl. Nr. 220, Straße am Fluß (die erstere Zeichnung 1651, die andere 1653 datiert). Beide sind (wie überhaupt die meisten der hier zitierten Nummern) im Katalog gut reproduziert. Die kleineren Blätter van Goyens wurden mit rund 200 bis herunter auf 11 fl. bezahlt. Immerhin ist der Gesamtpreis der 29 Zeichnungen, 3542 fl., nicht unansehnlich zu nennen. Von den übrigen Holländern des XVII. Jahrhunderts erzielten die höchsten Preise A. v. Ostade, Nr. 445, Bauernschenke (19,5×28): 800 fl. Eine Arbeit von seinem Schüler C. Dusart, Nr. 169, ein Bauernkonzert in einem Interieur darstellend (19×20): 500 fl. S. van Hoogstratens schöne ausgeführte Zeichnung des ungläubigen Thomas (bezeichnet und 1641 datiert), Nr. 287, wurde für 560 fl. von Herrn Direktor E. W. Moes (wahrscheinlich für das Rijksprentenkabinet) erworben. Willem v. d. Velde d. Ä., Nr. 611, das IJ vor Amsterdam: 400 fl., Nr. 608:

155 fl.; L. Backhuysen, Nr. 25: 220 fl., Nr. 26: 180 fl.; A. v. Everdingen, Nr. 189: 155 fl.; C. Huygens, Nr. 303: 145 fl., Nr. 304: 145 fl.; Ph. de Koninck, Nr. 328: 140 fl.; I. v. Ostade, Nr. 455, der Tanz: 165 fl. (Ist er nicht vielleicht eher von Gerrit Lundens?). Roelant Roghman, Nr. 502: 150 fl.; S. de Vlieger, Nr. 643: 205 fl.; A. Weenix, Nr. 659, vier Papageien: 175 fl.; R. Zeeman, Nr. 675: 240 fl. Von den holländischen Meistern des XVIII. Jahrhunderts wurden am besten bezahlt: Nr. 577, C. Troost, schwere Trennung (Aquarell, 43×62), 590 fl.; Jacob Cats, Nr. 113, die Ruinen des Schlosses Teylingen (Aquarell), 365 fl.; Nr. 119, Stadtansicht, 350 fl.; A. Schouman, Nr. 540, Aquarellkopie eines Gemäldes von W. v. d. Velde, 200 fl. und D. Langendijk, Nr. 342, 160 fl. Etwas höher als die Durchschnittspreise für die Holländer des XVII. Jahrhunderts waren die, die einige frühholländische Zeichnungen erzielten. So eine Federzeichnung von Jac. Cornelisz van Oostsanen (Nr. 136): 530 fl., ein Blatt von C. Engelbrechtsen (Nr. 182): 300 fl., von L. van Leyden, Nr. 362, Saul und David (datiert 1508): 330 fl. Vier runde Blätter mit Taten der Barmherzigkeit von Jan Swart van Groningen brachten 500 fl. — Unter den Zeichnungen der vlämischen Schule verdient besonderes Interesse Nr. 311, ein Aquarell von Jacob Jordaens, darstellend Bacchanten und Satyrn. Die Bemerkung des Kataloges, daß das Blatt alle Qualitäten eines vollendeten Gemäldes besitze, erklärt sich leicht daraus, daß es eine ziemlich genaue Vorstudie ist für das in der königl. Galerie in Kopenhagen befindliche große Bild von 1649, der Überfluß*). Der Preis betrug 810 fl. Die andere Zeichnung von Jordaens, ein großer stehender Ochse, Nr. 312, kostete 400 fl. Ein Studienblatt mit männlichen Köpfen von A. van Dyck brachte 420 fl. — Endlich sind noch drei deutsche Meister zu erwähnen. Von Dürer eine monogrammierte und 1515 datierte Federzeichnung, die für eine Holzschnittillustration zu einem Gedicht von Hans Sachs benutzt wurde und die in der Mitte eine auf einem Zweig sitzende Eule, gegen die von links und rechts je ein Vogel fliegt, darstellt. Ausführlich geschrieben hat darüber S. Scheikévitch in der Gazette des Beaux-Arts 1907, Bd. I S. 332. Preis 1225 fl. Eine Zeichnung von Hans Schäuffelein, Nr. 536, ein Papst, der von einem Bischof die Regeln eines neuen Ordens in Empfang nimmt: 1600 fl. Zwei Blätter von A. Aldegrever ergaben 315 bezw. 250 fl.

Diese Handzeichnungenauktion bildete ein würdiges Gegenstück zu der am 16. und 17. Juni vor- und nachmittags unter den Hammer gekommenen großartigen Sammlung von Porzellan, Fayencen, Möbeln, Uhren und Waffen des Jhr. Alfred Boreel. Der Anfang wurde mit der Versteigerung der Waffen, Nr. 291—302, gemacht. Darauf folgten vier große 73 cm hohe Gartenvasen, Nr. 303 1875 fl., Nr. 304, ein Paar Louis XVI.-Kandelaber, kniende Satyrn, die je drei Blütenzweige halten, auf Marmorsockeln: 4750 fl. Nach dieser fünf Nummern umfassenden Abteilung wurden drei Wanddekorationen in der Art des M. d'Hondecoeter ausgeboten und für 1300 fl. zugeschlagen. Die große Standuhr mit Spielwerk (um 1750), Nr. 268, brachte 4200 fl., eine andere, Louis XVI, Nr. 269, 750 fl. Erst nach Erledigung der Abteilungen Möbel und Bildhauerwerke wurde dann zur Versteigerung der Fayencen und des Porzellanes übergegangen und mit den Delfter Fabrikaten begonnen. Nr. 210, ein Kachepot mit blauem, biblischem Dekor: 630 fl.; Nr. 211, eine Statuette der Maria mit dem Jesuskind, datiert 1761 (Höhe 44,5 cm): 540 fl., Nr. 213, Dame in Gelb (Höhe 29 cm): 635 fl. Das Gebot für Nr. 205, Garnitur von vier prachtvollen, 50 cm hohen polychromen Vasen stieg von 1500 bis auf 9600 fl. Nicht viel niedriger, 8700 fl., war der Preis für Nr. 206, ebenfalls eine Garnitur von fünf Vasen mit polychromem Dekor von L. van Eenhoorn, 1791. — Tierstatuetten. Papageien erzielten durchschnittlich 420 bis 400 fl. Nr. 225, ein Paar stehende Hähne (Höhe 21 cm): 650 fl.; Nr. 226, ein stehender Hahn (Höhe 21 cm): 750 fl.; Nr. 227, zwei kleine Hähne (Höhe 14,5 cm): 500 fl. Nr. 229, Eichhörnchen (Höhe 19 cm): 390 fl. Nr. 230, zwei Pferde: 420 fl. und Nr. 231, ebenfalls ein Paar Pferde: 650 fl. Nr. 232, zwei sitzende Hunde (Höhe 20,5 cm): 400 fl. Nr. 233, zwei Kühe: 445 fl. Ein Paar Geißen 510 fl. — Nr. 236 und 237, zwei Paar Kaffeekannen in Form von sitzenden Bauern und Bäuerinnen brachten 400 fl. und 500 fl.; Nr. 240, ein Korb, 580 fl.; Nr. 242, ein Paar Butterfässer mit einem ruhenden Schwan als Deckel, 410 fl. Wandteller: Nr. 248, ein Paar (36,5×32,5 cm): 470 fl. Nr. 250, ein einzelner (39,5×34 cm): 400 fl. Nr. 251, Teller mit gelbem Rand und Magdalena, Christus die Füße salbend, in Blau in der Mitte (Durchmesser 35,5): 1025 fl. Nr. 252, ein ähnliches gleichgroßes Stück: 975 fl. Nr. 256, ein Paar mit Dekor aus Vögeln und Blumen: (Durchmesser 35,5) 1470 fl.

China. Nr. 263, ein großer (Durchm. 56,5 cm) farbiger Teller, emailliert, sog. „famille rose“: 4400 fl. Nr. 264, Vasengarnitur aus fünf 78 cm hohen Stücken in blauem, rotem und gelbem Dekor: 4500 fl.

*) Vergl. darüber die Ausführungen von Dr. Erasmus im vorliegenden Heft.

Höchst. Nr. 158, acht türkische Musikanten (Höhe 19 cm): 4775 fl. Nr. 159, Gruppe eines Hirten, der eine sitzende Hirtin liebkost (Höhe 19 cm): 1500 fl. Nr. 160 und 161, zwei Liebespaare vor einer Laube (Höhe 28,5 bzw. 27,5 cm) zusammen: 8900 fl. Nr. 165, Tasse mit tiefer Untertasse: 390 fl.

Ludwigsburg. Nr. 166, der verliebte Jäger (Höhe 33 cm): 1550 fl. Nr. 168, zwei Gruppen: der Schneider auf dem Ziegenbock und das Mädchen auf der Ziege (Höhe 23 und 20 cm): 2350 fl. Nr. 173, zwei Statuetten: ungarischer Offizier und tanzende Frau (Höhe 16 cm): 650 fl. Nr. 175, drei Gruppen Musikanten: 1350 fl.

Frankenthal. Nr. 176, Porträtfiguren vom Kurfürsten Karl Theodor v. d. Pfalz und seiner Gemahlin Elisabeth Augusta (Höhe 21,5 cm): 1975 fl. Nr. 177 und 178, zwei Jägergruppen (Höhe 26,5 und 29 cm) zusammen: 3550 fl. Nr. 180, Neptun auf seinem von zwei Pferden gezogenen Wagen (20×30 cm): 2300 fl.

Fürstenberg. Nr. 187, wütender Stier und Nr. 188, stehende Kuh: 1550 fl.

Berlin. Nr. 190, Tee- und Kaffeeservice: 1400 fl.

Die Glanznummer dieses Versteigerungstages war das Haager Porzellanservice, bestehend aus 156 Stücken (Nr. 196), das für 20000 fl. zugeschlagen wurde.

Das sächsische Porzellan kam am zweiten Versteigerungstage an die Reihe. Merkwürdigerweise war die Kauflust hierfür im allgemeinen nicht mehr so groß, wenngleich auch manches Stück noch einen guten Preis erzielte. Das berühmte Affenkonzert von Kändler, Nr. 109—135, brachte 4750 fl. Für eine Figur der sieben Bergleute (Nr. 136—142) wurden 200 bis 400 fl. bezahlt. Nr. 51, verliebtes Paar: 800 fl. Nr. 54, musizierende Familie: 760 fl. Nr. 31 und 32, zwei Kannen in Form von Affen: 1050 fl. Die kleineren Tierfiguren erzielten Durchschnittspreise von 400 bis 800 fl. Nr. 20, ein Paar Bulldoggen (Höhe 26 cm): 2100 fl.

Es sind nun noch einige Preise von der Versteigerung der englischen und französischen Stiche des XVIII. Jahrhunderts am 18. Juni zu notieren. Nr. 723, Toilette der Venus von Janinet nach Boucher: 510 fl. Die vollständige erste Serie der „Suite d'estampes pour servir à l'histoire des moeurs et du costume des Français dans le XVIII. siècle" nach S. Freudeberg (Nr. 758, 12 Blätter): 2072 fl. Die zweite Serie davon nach J. M. Moreau le jeune (Nr. 805, ebenfalls 12 Blätter): 1010 fl. Von der Serie G. Morlands erzielte das Paar Nr. 806, The First of September: 730 fl., Nr. 808, „Rural Amusement" und „Rustic Employment": 560 fl., Nr. 811, „A Party Angling" und „The Anglers Repast": 590 fl., Nr. 812, „A Visit to the Boarding School" und „A Visit to the child at nurse": 1500 fl., Nr. 816, „The Thatcher": 550 fl., Nr. 817, „A Boy employed in burning the weeds": 620 fl. und Nr. 818, „The Horse feeder" und „The Corn bin": 860 fl. K. F.

8

KAMPEN

Die letzte Versteigerung der hinter uns liegenden Auktionssaison dürfte die in Kampen unter der Direktion von Fred. Muller & Co. am 7. Juli stattgehabte der Sammlung der Douairière Fr. Lemker-Müller gewesen sein. Diese Sammlung setzte sich in der Hauptsache aus holländischen Gemälden zusammen, wozu noch Möbel, chinesisches und anderes Porzellan kamen. Die holländischen Großmeister waren zwar nicht vertreten, aber dafür zahlreiche Gemälde von weniger bekannten und selten vorkommenden Meistern des XVII. Jahrhunderts. So z. B. zwei voll bezeichnete und datierte Familienportäts von S. van Duyven, eine Marine von J. H. Goderis, eine Landschaft von F. Knibbergen, Bildnisse von B. Vollenhove. Aber auch bekanntere Namen waren vertreten, wie H. Avercamp, C. Bega, J. Bellevois, G. v. d. Eeckhout, F. de Hulst, Cl. Molenaer, Egb. v. d. Poel, Pieter Potter, R. Savery, C. Troost und J. v. d. Velde.

8

VERMISCHTES

Dresden. Die Gemäldegalerie hat Max Klingers „Quelle" kürzlich für 27000 M. aus dem Besitz der Kunsthandlung Ernst Zaeslein-Berlin erworben.

Kassel. Anfang Juni wurde in der Kgl. Gewerbehalle eine sehr wertvolle Sammlung antiker Fundstücke von Südrußland (Nikolajeff) aus dem Besitz von A. Vogell in Karlsruhe versteigert. Eine kostbare Glas-Amphora von äußerster Seltenheit, etwa 2 m hoch, ging für 12000 M fort, ein lachender Faun mit einem Schlauch bildete ihren Ausguß. Eine Schale aus Millefioriglas brachte 1300 M; eine andre aus Serpentinstein 880 M. Ein Vexiergefäß erzielte 450 M. (Die Parallele zwischen antiker und neuzeitlicher Barockkunst greift auf mannigfaltige Geschmacksgebiete hinüber!). Sehr bemerkenswert war ferner ein goldener Ring, der aus zwei den Rachen auftuenden Löwenköpfen gebildet war (1320 M), und mehrere Perlen- und Halbedelsteinketten (500 M).

London. Martin Colnaghi, eine der charakterischen Persönlichkeiten des englischen Kunsthandels ist 85 Jahre alt gestorben und der Londoner Kunstmarkt hat damit zugleich seinen Nestor und eine der sympathischsten und kenntnisreichsten Erscheinungen verloren.

Das Antiquariat von Jacques Rosenthal in München veröffentlicht soeben einen reichhaltigen **Exlibris-Katalog** (Nr. XLV), der besonders durch zahlreiche Abbildungen seltener Stücke ein hohes wissenschaftliches Interesse erheischt und allen Exlibris-Sammlern nachdrücklich empfohlen werden kann. Namentlich aus dem XV. und XVI. Jahrhundert vereinigt dieser Katalog Stücke, die als Raritäten ersten Ranges angesprochen werden dürfen und nicht verfehlen werden, in den interessierten Sammlerkreisen berechtigtes Aufsehen zu erregen. Da uns der Raum zu einer eingehenderen Besprechung an dieser Stelle mangelt, so mag wenigstens notiert sein, daß es sich im ganzen um 1033 Nummern handelt, von denen 34 in Faksimiles reproduziert sind.

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
Herausgeber: Dr. GEORG BIERMANN
Redaktion: LEIPZIG, Liebigstr. 2
Begründet als „Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur" von Dr. Ernst Jaffe und Dr. Curt Sachs
I. Jahrg. Heft 9 1908

Über den Geschmack des Holländischen Publikums im XVII. Jahrhundert mit Bezug auf die damalige Malerei[1]

Von W. Martin (Haag)

„Die Unsicherheit in der Beurteilung von Kunstwerken ist heutzutage größer als je, und die Meinungsverschiedenheiten in Kunstfragen sind in Deutschland noch stärker als in anderen Ländern."

Wenn man diese Äußerung von Prof. Woermann[2]) liest und andere gleichartige Bemerkungen über die verschiedenen Geschmacksrichtungen unserer Zeit — die sich wie kaum zu entwirrende Fäden kreuzen — dann wagt man es kaum, eine Antwort auf die sich so oft aufdrängenden Fragen nach den Geschmacksrichtungen früherer Zeiten zu suchen. Im allgemeinen kann man ja allerdings leicht erfahren, ob ein Dichter beliebt war, ob ein Maler bei Lebzeiten zu hohen Ehren kam, ob der Stil eines Baumeisters oder Bildhauers allenthalben Gefallen fand. Aber ein tieferes Eingehen in die verschiedenen „Abschnitte" der Geschichte des Geschmackes bringt sogleich allerlei Schwierigkeiten mit sich, zum Beispiel wenn es eine genauere Prüfung der Geschmacksunterschiede zwischen den verschiedenen Stufen des „kunstsinnigen" Publikums gilt. Namentlich aber ist in vielen Fällen äußerst schwer festzustellen, inwiefern der rein künstlerische Wert eines Kunstwerkes von einem Volke, von gewissen Kreisen oder von einer gewissen Person verstanden wurde. Inwiefern Mode und Unselbständigkeit des individuellen Geschmackes, finanzielle Momente und andere zufällige Umstände eine Rolle spielten, ist verhältnismäßig nur sehr selten zu erfahren.

Auch bei der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts, die doch wirklich volkstümlich und mit dem Volke geradezu verwachsen war, ist die Behandlung dieser

[1]) Dieser Aufsatz wurde in etwas anderer Form von dem Verfasser als Antrittsvorlesung als a. o. Professor der Kunstgeschichte an der Leidener Universität gehalten. [Eenige Opmerkingen over de waardeering onzer schilderkunst in onze Gouden Eeuw. 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1907.] In der obigen Gestalt wird er in erweiterter Form und zum ersten Male illustriert veröffentlicht.

[2]) Karl Woermann. Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden, L. Ehlermann, 1894.

Digitized by Google

Fragen mit vielen Schwierigkeiten verbunden, und namentlich stößt man immer wieder auf die Unmöglichkeit, festzustellen, inwiefern die ausschließlich malerischen Qualitäten der Bilder von dem damaligen Publikum verstanden wurden.

Alle Fragen zu beantworten, ist nicht der Zweck dieser Arbeit: diese will nur die Fragen deutlich zu scheiden versuchen und vorläufig nur einige beantworten. Nur ein eingehenderes Studium des hier in großen Zügen unterbreiteten Quellenmaterials kann zu einer endgültigen Antwort führen, oder aber — was auch nicht unmöglich wäre — die Quellen erweisen sich als ungenügend, und es stellt sich heraus, daß gerade das, was man wissen möchte, nicht mehr herauszufinden ist.

* * *

Von dem umfangreichen Quellenmaterial zum Studium des „malerischen" Geschmackes des holländischen Publikums im XVII. Jahrhundert nennen wir in erster Linie die aus jener Zeit erhaltenen Gemälde. Verschiedene davon, namentlich dekorative Bilder, befinden sich noch heute an Ort und Stelle, für die sie ursprünglich gemalt wurden. Tritt man in solch ein Interieur — zum Beispiel in ein Regentenzimmer, wo die Regentenbildnisse noch an den Wänden hängen und wo sich vielleicht auch noch Landschaften oder Stilleben, die zur ursprünglichen Möblierung des Zimmers gehörten, befinden —, dann erhält man den unmittelbarsten Eindruck von dem diese Dinge betreffenden Geschmack des damaligen „schilderconstliefdighen"[1]) Publikums.

Leider sind aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts Interieurs mit ursprünglich dazugehörigen Bildern kaum mehr erhalten. Ein einfaches Wohnzimmer mit weiß getünchten Wänden, an denen ganz oben verschiedene Landschaften von Jan van Goyen hingen, existierte zwar noch vor dreißig Jahren in Holland, ist aber jetzt mit vielen anderen verschwunden. Ferner hat das wohlhabende Patriziertum des XVIII. Jahrhunderts die meisten Zimmer aus der Zeit vor 1650 „gemütlicher" und „geschmackvoller" zu gestalten versucht, indem es durch Stuckdecken, Vergrößerung der Fenster, Velours-d'Utrecht-Tapeten und Louis-XIV.- bis XVI.-Ausstattungen den Anblick verdarb und Innenräume schuf, die für die älteren, noch an Ort und Stelle gebliebenen Bilder eine wenig passende Umgebung bilden.

Aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts gibt es mehr Beispiele, namentlich von ganz bemalten Innenräumen in Privathäusern, wie z. B. einige von Jan Weenix bemalte Zimmer in Amsterdam, die Bemalung des von dem holländischen Seehelden Cornelis Tromp gebauten Hauses „Trompenberg" bei Hilversum usw. Auf die Bemalungen des Amsterdamer Rathauses (jetzt Kgl. Schloß) und des Huis ten Bosch im Haag (vgl. Abb. 1) brauche ich kaum hinzuweisen. Es genügt auch ein bloßer Hinweis auf die zahlreichen anderwärts noch an Ort und Stelle aufbewahrten Bilder aus jener Zeit in alten Rathäusern und Gerichtssälen, wie z. B. die Gemälde von Ferdinand Bol und Lievens im Rathaus zu Leiden, welche mit ihrer Umgebung als gute Beispiele des damaligen „offiziellen" Kunstgeschmackes gelten können.

Außer diesen noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte befindlichen

[1]) = Malerei liebenden.

Digitized by Google



Abb. 1. Ansicht eines Teiles der Bemalung des Oranjezaal im Huis ten Bosch im Haag. Gemälde von CAESAR VAN EVERDINGEN (über und rechts von der Tür), JAN LIEVENS (oben links) und TH. VAN THULDEN (unten links und rechts) ▫

Digitized by Google

Gemälden gibt es in Museen und Sammlungen zahlreiche, deren Herkunft so genau bekannt ist, daß man sie sich leicht wieder an die Stelle versetzt denken kann, für welche sie gemalt wurden: von den Schützenstücken weiß man meist genau, aus welchem Doelen (= Schützenhof) sie stammen, und bei manchem Bildnis, bei mancher allegorischen Darstellung gibt der Museumskatalog die Herkunft an.[1])

Verschiedene Bilder aus dem Besitze der holländischen Statthalter befinden sich in öffentlichen Sammlungen, und auch für die Kenntnis des Geschmackes einzelner Privatleute finden wir dort wie in Privatsammlungen allerlei bemerkenswerte Anhaltspunkte. So besitzt das Amsterdamer Rijksmuseum die Bemalung eines Zimmers aus dem Hause des Baumeisters Jacob van Campen, und es finden sich in demselben Museum sowie im Mauritshuis im Haag Gemälde (von Saenredam, Hanneman, D. Seghers usw.), die aus dem Hause des bekannten Dichters und Staatsmannes Constantijn Huygens stammen.

Von größter Bedeutung sind ferner die alten Beschreibungen von Gebäuden und Häusern, in erster Linie die Inventare von Haushaltungen jener Zeit, welche uns einen Einblick in den malerischen Geschmack von Hunderten von Privatleuten aller Stände gewähren. Oft sind die Stellen, wo die Bilder hängen, in diesen Inventaren so genau angegeben, daß man sich das ganze Interieur mit den zahlreichen Bildern in den Zimmern, auf den Gängen, im Vorhause, auf den Treppen, ja oft sogar auf dem Boden, in der Küche und im Gartenhause wieder vor Augen zaubern kann. Zahlreiche andere Archivalia, wie Kontrakte und Prozeßstücke, die sich namentlich in den der Forschung jetzt allgemein zugänglich gemachten Notariats-Archiven befinden, enthalten für unseren Zweck wichtige Bausteine, welche zwar zum großen Teil schon von Bredius u. a. in Zeitschriften[2]) publiziert sind, teilweise aber noch auf systematische Bearbeitung warten.

Dann sind als Quellen wichtig die Kataloge von Bilder-Auktionen aus dem XVII. Jahrhundert, die Maler-Biographien und Gemälde-Beschreibungen in den holländischen Städte-Beschreibungen von Orlers, Baalen, Ampzing usw., die Reisebeschreibungen von Ausländern, die in Holland reisten (Seigneur de Monconys[3]) usw.), Briefe, Alba amicorum und endlich Quellen wie das Maler-Register von Jan Sysmus[4]), die Notizen von Arend van Buchell[5]), die Autobiographie von Constantijn Huygens[6]) und die zahlreichen Gedichte von Berufsdichtern und Dilettanten, die in den Ausgaben ihrer Werke und unter so manchem Kupferstich jener Zeit zu finden sind.

Auffallend ist es, wie oberflächlich in diesen Quellen — insofern sie ästhetisch-kritische Betrachtungen enthalten — die Kritik zu Werke geht. Man macht Lobgedichte, meistens auf diejenigen Bilder, bei denen sich etwas denken oder

[1]) Besonders typisch ist in dieser Hinsicht das Haarlemer Städtische Museum.
[2]) Obreen's Archief, Oud Holland usw.
[3]) Nederlandsche Kunstbode, 1880. S. 405.
[4]) Oud Holland VII, 1.
[5]) Oud Holland V, 149 und „Diarium van A. v. Buchell, uitgegeven door Dr G. Brom en Dr L. A. van Langeraad. Amsterdam, Joh. Muller, 1907.
[6]) Oud Holland IX, 106.

Digitized by Google



Abb. 2. JAN STEEN. Der verschwenderische Haushalt
Sammlung Ad. Schloß, Paris

philosophieren läßt, also auf allegorische, mythologische und historische Darstellungen und auf Bildnisse. Aber von wirklich kritischen Betrachtungen, die sich mit etwas anderem als mit der Darstellung und dem Anekdotischen im Bilde beschäftigen, ist meistens keine Spur zu finden.

Eine einigermaßen systematische Kritik existiert nicht. Hat man an einem bedeutenden Maler etwas zu rügen, dann gibt sich ein einziges Mal Jemand die Mühe, ihm zu Leibe zu gehen, am liebsten in metrischer Form, wie z. B. Andries Pels es tat, der bei Rembrandt, zwölf Jahre nach dessen Tod, den Realismus rügte in seiner bekannten kritisch analysierenden Passage, aus deren Schluß wir folgende arroganten Stoßseufzer in Erinnerung bringen:

> Maar och! hoe eed'ler geest, hoe meer zij zal verwild'ren,
> Zoo zij zich aan geen grond, en snoer van regels bindt,
> Maar alles uit zich self te weeten onderwindt![1])

Aber dergleichen Äußerungen gehören zu den Seltenheiten, und lobende Kritiken ohne dichterischen Schwung, oder gar rein sachliche sind noch viel seltener. Wenn ich

[1]) „Aber ach, je edler ein Geist ist, desto mehr wird er verwildern, wenn er sich nicht zu binden weiß an einen Grundsatz und eine Reihe von Regeln, sondern sich einbildet, daß er alles aus sich selbst heraus wissen kann."

Der ganze auf Rembrandt bezügliche Teil des Gedichtes bei Hofstede de Groot, Urkunden über Rembrandt, No 352.

Digitized by Google

nicht irre, ist Huygens' bekannte vergleichende Kritik zwischen Rembrandt und Lievens[1]) fast das einzige Beispiel dieser Art.

Denn nicht einmal in den Malerbiographien der holländischen Städtebeschreiber findet man sachverständige Kritik. Das Lob, das die Verfasser ihren malenden Mitbürgern spenden, sieht auf den ersten Blick zwar oft wie sachliche Kritik aus, aber gerade dasjenige, was man zuerst für eine Würdigung bestimmter Eigenschaften hält, entpuppt sich bei näherer Betrachtung meistens nur als eine Art „epitheton ornans", da es bei anderen Malern von ganz anderer Veranlagung ebenfalls benutzt wird. Einige Beispiele aus Orlers' „Beschrijvinge der Stadt Leyden" (1641) mögen diese Art der Kritik illustrieren. So sagt er von dem Leidener Bildnismaler Joris van Schooten, daß dieser „met vlijt ende naersticheijd" (d. h. mit Fleiß und Ausdauer) „seine Zeit zum Malen gebraucht", und von seinen kräftigen, jetzt im Leidener Städtischen Museum aufbewahrten Schützenbildern heißt es nicht anders als daß dieselben „met grooten vlijdt ende naersticheijdt" gemalt sind. Für den Landschafter Pieter de Neyn findet Orlers auch nur dieselben Epitheta: „vlijdt ende naerstigheijdt" und „groote vaerdigheid" (d. h. Fertigkeit).

Vergleichen wir die Charakteristiken, welche Orlers von Jan van Goyen und Rembrandt gibt, dann sehen wir dasselbe: van Goyen, der auch „met grooten naersticheijd" arbeitet, heißt „einer der kunstreichsten Landschaftsmaler . . . welche in unserer gegenwärtigen Zeit berühmt und bekannt sind"; und Rembrandt nennt er „einen der gegenwärtig bekanntesten Maler unserer Zeit".

Man sieht, wie wenig hier von wahrer Kritik die Rede sein kann. Bei allen Malern erwähnt Orlers dann obendrein, daß ihre Arbeiten bei den Liebhabern innerhalb und außerhalb der Stadt sehr gesucht sind; aber umsonst sucht man bei ihm irgend eine schärfere charakterisierende Würdigung der künstlerischen Bedeutung des betreffenden Malers.

Bieten also die letztgenannten Quellen nicht soviel Material, wie man wohl vermuten könnte, so sind dagegen sehr befriedigende Resultate aus dem Studium einer besonderen Art von Quellen zu erwarten, über welche ich in Kürze noch etwas anführen möchte. Ich meine jene Gemälde, Zeichnungen und Stiche, die Innenräume darstellen, in denen an der Wand Bilder hängen. Vor allem kann man da die Einrichtung der Privathäuser gut studieren und sie geben uns manche Illustration zu den in Inventaren genannten Bildervorräten in damaligen Privathäusern. Das häufige Vorkommen von Landschaften, die Vorliebe für bestimmte Darstellungen, der Platz, wo man am liebsten die Bilder aufhängte, die Art der Umrahmung, das Licht, in dem sich die Bilder befinden, und viele andere Details kann man aus solchen Darstellungen kennen lernen.

Nur — und das mahnt zur Vorsicht — geben solche Darstellungen nicht immer bestimmte Innenräume wieder. Interieur-Maler wie der Delfter Vermeer, Pieter de Hooch, Janssens, Metsu, Jan Steen, Boursse, Jan Miense Molenaer, Adriaen van Ostade, waren zwar Realisten, insofern als sie niemals ein Interieur malten, das nicht

[1]) Oud Holland IX, 106.

Digitized by Google



Abb. 3. ADRIAEN VAN DE VENNE. Kirmeß auf dem Buitenhof im Haag

genau den Typus von der Art darstellte, welche sie wiedergeben wollen, aber die Attribute entlehnen jene Maler sehr oft ihrer eigenen Umgebung, ihrer Werkstatt oder ihrem Hause. Also genau wie heute.

Deshalb gilt es, bei der Beurteilung solcher gemalten Innenräume erst die „persönlichen" Motive des Malers auszuschalten. Man muß z. B. beachten, daß Anthonie Palamedes wiederholt über oder neben den von ihm so oft abgebildeten charakteristischen Leinenschrank ein oder zwei Marinebilder mit einem Schiff im Sturm hängt, jedesmal dieselben wahrscheinlich in seinem Besitz befindlich gewesenen Bilder. Auch auf den Bildern des Delfter Vermeer kehren als Wandschmuck immer Gemälde wieder, die er, laut dem Inventar seines Nachlasses, selbst besaß: eine Landschaft, ein Christus am Kreuz usw.

Teilweise muß man auch auf solchen gemalten Innenräumen die Gemälde an der Wand als Hinweise auf die Handlung deuten, die sich in dem Interieur abspielt. Am häufigsten geschieht das bei Jan Steen. So besitzt Mr Neumann in London ein herrliches Bild dieses Meisters [1]) mit der Darstellung einer in übermäßigem Luxus lebenden Familie mit der Devise „so gewonne, soo verteert".[2]) Auf demselben sind am Kamin Skulpturen angebracht, die Reichtum, Armut und Fortuna darstellen, die letztere auf einem Würfel stehend, der auf einem geflügelten Ei ruht. Außerdem ist

[1]) Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Band I, S. 218, Nr. 854.

[2]) D. h. „Wie gewonnen, so verzehrt" (zerronnen).

Digitized by Google

als Kaminbild ein Sturm mit untergehenden Schiffen gewählt, offenbar nur um die Tendenz des Ganzen zu verdeutlichen. Denn Jan Steen prophezeit jener Familie einen jähen Untergang und benutzt hier dieses Sinnbild, während er in anderen Fällen eine schriftliche Warnung hinschreibt wie z. B. auf der bekannten „Lockeren Gesellschaft" (Nr. 1305 des Wiener Hofmuseums), auf das er die Worte schrieb: „in Weelde siet toe!" (d. h. Sehet zu, seid vorsichtig in eurem Luxus).[1])

* * *

Können wir nun aus obigen Quellen über den reinmalerischen Geschmack des damaligen Publikums Schlüsse ziehen? In vielen Fällen nicht. Es bleibt z. B. fraglich, ob die Haarlemer Schützen, die nicht weniger als fünf große Gruppenbilder bei Frans Hals bestellten, in ihm mehr gesehen haben als den Maler treffend ähnlicher Bildnisse, die „zu leben scheinen", wie man das damals auszudrücken pflegte. Oder arbeitete Hals vielleicht billiger als andere Bildnismaler, und gönnte man ihm deshalb die Lieferung jener fünf Bilder?

Ist es nicht möglich, daß die „Staalmeesters" nur aus Mitleid ihre Bildnisse bei Rembrandt bestellt haben oder nur deshalb, weil er weniger Geld dafür verlangte als andere Maler? Oder gehörten diese Herren wirklich zu den Wenigen, die den großen Meister in seiner letzten Schaffenszeit wirklich verstanden?

Auf fast alle diese Fragen müssen wir vorläufig — aus Mangel an Quellen — die Antwort schuldig bleiben.

Auch ist es in sehr vielen Fällen unmöglich, zu erfahren, ob eine Sammlung in jener Zeit aus Kunstliebe oder aus Gewinnsucht entstanden ist. Denn es ist in dem handeltreibenden Holland des XVII. Jahrhunderts nicht leichter als heute, die Grenze zwischen Händlern und Sammlern zu ziehen. Mancher „Constbeminder" (d. h. Kunstliebhaber), der zuerst den ideellen Typus eines solchen zu repräsentieren scheint, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als ein „Gentleman-dealer". Ich nenne nur Maarten Kretzer, Herman Becker, Vredenburg, Gerards, Sylvius usw.[2])

Durch alle diese Schwierigkeiten wird die Schärfe des Bildes, das sich mit dem obengenannten Material zusammenstellen läßt, nicht wenig getrübt. Versuchen wir jedoch, im Folgenden einige Schlüsse zu ziehen.

* * *

Die alten Holländer liebten im allgemeinen die Malerei ihrer Zeit. Bilder sammeln und bewundern war ihnen ein Bedürfnis. Überall, wo nur Bilder ausgestellt

[1]) Jan Steen benutzt wiederholt untergehende Schiffe als Symbol des Ruins einer Familie. Z. B. als Kaminbild auf dem „Verschwenderischen Haushalt" der Sammlung A. Schloß in Paris (Hofstede de Groot, Beschr. u. krit. Verzeichn. Bd. I, S. 81, Nr. 110.) Vergleiche oben Abb. 2. Das Kaminbild ist leider nicht deutlich geworden.

[2]) Vgl. Bredius in „Amsterdam in de 17e Eeuw", S. 228; derselbe im „Amsterdamsch Jaarboekje", 1891. Ferner: Martin, Leven en Werken van G. Dou, 1901, S. 84; und Floerke, Studien zur niederl. Kunst- und Kulturgeschichte, S. 163.

Digitized by Google



Abb. 4. K. DU JARDIN. Regenten des Gefängnisses in Amsterdam
Rijksmuseum, Amsterdam □

waren, wurden sie von Alt und Jung, von Arm und Reich betrachtet, in Kunstläden, in Kunstsammlungen und in den Schaubuden auf dem Markte. So erzählt z. B. der Dichter-Maler Adriaen van de Venne in seinem Büchlein „de Belacchende Werelt“ [1]) von einem Jungen und einem Mädchen, welche zusammen zu „de mooye schilderijen“ (d. h. den schönen Malereien) gehen, die im großen Saal auf dem Binnenhof [2]) im Haag zum Verkauf ausgestellt sind, und bildet die beiden (Abb. 3) vor einer Bude auf dem Markte ab, wo zwischen allerhand anderen Sachen auch Bilder ausgestellt sind.

Jedermann in Holland, der reichste Patrizier wie der ärmste Bauer, besaß Bilder, und schon um 1640 waren die Häuser damit überfüllt. Ein reger Kunsthandel entstand: man handelte, wie der Franzose Sorbière damals schrieb,[3]) mit Gemälden wie mit Tulpen. Dieser Handel war zwar teilweise auf Export berechnet, namentlich nach England und Frankreich; aber, so weit mir bekannt ist, spielte dabei doch auch die Kauflust der Holländer selber eine große Rolle, eben weil das Volk die im allgemeinen wohlfeilen Produkte der nationalen Malerei gerne zum Schmuck seiner Wohnräume besaß. Fremde, die in jenen Jahren Holland bereisten, sind entzückt von den herrlichen Kunstkabinetten, die man ihnen zeigt. Denn die Holländer zeigten ihre Bilder mit gewissem Stolz. „Ils les estiment plus que les pierreries et les bijoux“, sagte Sorbière in dem oben zitierten Briefe, und ein holländischer Dichter beschreibt den Luxus, der getrieben wurde mit

[1]) Adr. van de Venne's Tafereel van de Belacchende Werelt . . . 1635, S. 58.

[2]) Derselbe Saal, in dem im vorigen Sommer die zweite Friedenskonferenz abgehalten wurde.

[3]) Lettres et Discours. Lettre IV à M. de Bautru. Manuskript in der Bibliothèque Nationale in Paris, Nr. Z. 2184.

Digitized by Google

Kamer, bed, fluwijnen,
Tapijten, schilderij, gordijnen.[1])

Alle Städebeschreibungen jener Zeit erwähnen mit sichtlichem Stolz die bedeutendsten Maler der betreffenden Stadt, und es gab kaum einen Bürger, der nicht wenigstens von den in seiner Vaterstadt arbeitenden Malern einige Gemälde besaß. Keine städtische Regierung oder Körperschaft ließ sich die Gelegenheit nehmen, wenigstens einen Maler — am liebsten einen von den Mitbürgern — für sich arbeiten zu lassen.

So bleibt also kein Zweifel übrig, daß die alten Holländer viel auf die Malerei ihrer Zeitgenossen gaben, mehr als man heutzutage anzunehmen geneigt scheint, weil man immer die Armut, in der viele jener Künstler gelebt haben, als Beweis für die Nichtachtung ihrer Kunst anführt.

Wie war nun der Geschmack, der in diesem großen Kreise von gemäldeliebenden Holländern herrschte? — Schon gleich fällt es auf, daß ihn in Holland nicht, wie z. B. in Flandern, ein Maler beherrschte. Denn für das damalige Flandern kann man wohl den Geschmack in dem einen Worte: Rubens zusammenfassen. Rubens' persönlicher Geschmack, so wie wir diesen aus seinen Kunstwerken, seinen Briefen und Sammlungen kennen, Rubens' Geschmack, der obendrein die Qualitäten eines Miniaturisten wie Sammet-Brueghel oder den spontanen Realismus eines Adriaen Brouwer verstand: dieser Geschmack ist charakteristisch für das ganze Flandern der Zeit von Rubens und noch lange nach ihm; er war dort der ästhetische Maßstab.

Ganz anders verhält sich die Sache in Holland. Dort ist der Genius, der für die Entwickelung der holländischen Malerei gleichviel bedeutete wie Rubens für die der flandrischen, Rembrandt, nicht derjenige, dessen Geschmack dem malerischen Geschmack des damaligen Publikums als Maßstab galt oder etwa zur Ausbildung des allgemeinen Geschmackes beitrug. Rembrandts Kunst hat zwar die künstlerischen Bedürfnisse seiner Zeitgenossen in mancher Hinsicht befriedigt, aber sein Geschmack hatte nicht die gleiche Macht über sie, wie der des Rubens. Sein Einfluß auf den Geschmack des Publikums ist ein sehr partieller: daneben schätzte und liebte dies Publikum noch verschiedene ganz andere Kunstrichtungen, stellte sie oft sogar über Rembrandts Kunst.

Das Publikum, das heißt die Holländer, die nicht selber bildende Künstler waren. Dieses Publikum ist aber, wenn ich nicht irre, in seinem Geschmacke als eine Einheit zu betrachten. Einige Ausnahmen ausgeschlossen, war die Art der Würdigung der damaligen Malerei in allen Kreisen Hollands dieselbe, das heißt sie bewegte sich in derselben Richtung, wenn auch selbstverständlich gebildetere Kreise feiner urteilten als das rohe Volk. Die besseren Kreise geben den Ton an, die anderen ahmen nach, machen zur Mode, was „de heeren" (d. h. die Herren) schön finden. Die Verbreitung der verschiedenen Gattungen der Malerei ist in allen damaligen Kreisen aber dieselbe: die Bauern besaßen ebensogut Bilder von Frans Hals, wie die Haarlemer

[1]) Zimmer, Bett, Sammetstoffe, Tapeten, Bilder und Gardinen. Aus einem Gedichte von Six van Chandelier, 1657; zitiert in dem lesenswerten Aufsatz über alt-holländische Sitten von G. Kalff, in „Amsterdam in de zeventiende Eeuw", Bd. II, Huiselijk Leven, S. 43.

Digitized by Google



Abb. 5. JAN STEEN. Der Goldwäger und der Tod
Kopenhagen, Kgl. Galerie

Schützen oder der Rektor der Leidener Lateinschule, Screvelius [1]), und ein Seefahrer wie Cornelis Tromp liebte, wie das Inventar seines Nachlasses [2]) zeigt, die Kunst eines Flinck ebenso sehr, wie z. B. der Amsterdamer Magistrat, der ihm die Bemalung des Rathauses auftrug.

Im Folgenden wollen wir nun sehen, in welchem Maße die verschiedenen

[1]) Jetzt in der Sammlung E. Warneck in Paris.
[2]) Von mir herausgegeben in Oud Holland XIX, 1902.

Digitized by Google

Gattungen der holländischen Malerei von den Zeitgenossen und Mitbürgern der Maler gewürdigt wurden.

Da fällt uns dann zu allererst auf, wie sehr die große, uns aus der holländischen Literatur bekannte Vorliebe des XVII. Jahrhunderts für Mythologie, Allegorie und römische Geschichte auch in der Malerei hervortritt. Es ist jene Vorliebe für das „Manövrieren“ mit allegorischen und mythologischen Gestalten und Symbolen, die schon im XVI. Jahrhundert so allgemein verbreitet war, daß sogar die einfältigsten Bürger die Art der Abbildung der am häufigsten vorkommenden Begriffe kannten: die Tugenden, die Leidenschaften, die fünf Sinne, die vier Jahreszeiten und den ganzen Apparat von Meeres- und Flußgöttern und -göttinnen, Waldnymphen, Städte-Symbolen und so weiter, die in den Umzügen der Rhetoriker und auf den Ehrenbögen bei fürstlichen Festen dargestellt zu werden pflegten.

Der Rhetoriker-Geschmack des XVI. Jahrhunderts war im Anfange des siebzehnten noch nicht ganz verschwunden, und der zunehmende Klassizismus, der übertriebene Drang zum klassischen Altertum, der auch die holländische Kultur so tief durchdrungen hatte, war Ursache, daß dieser Geschmack das ganze XVII. Jahrhundert hindurch in bestimmten Kreisen fortlebte, namentlich in literarisch gebildeten, von wo er sich auch wohl auf die weniger Gebildeten ausdehnte.

In der holländischen bildenden Kunst sieht man das erstens in den Geschmacksäußerungen der „offiziellen“ Holländer, d. h. des Holländers als offizielle Person oder bei offiziellen Gelegenheiten. In den Grabmälern, die man seinen Helden errichtete, in der Ausstattung der öffentlichen Gebäude, der Sitzungs- und Festsäle ist dieser Klassizismus auffallend. Gerne bedienen sich die alten Holländer dazu auch der Malerei, die ihre zahllosen Gedanken und Erwägungen in genau passenden Formeln bildlich wiederzugeben verstand.

Über diesen allgemein bekannten Punkt brauchen wir kaum zu reden. Der bloße Hinweis auf die Bemalung des Huis ten Bosch im Haag (Abb. 1) und des Amsterdamer Rathauses genügt, und wenn man dann noch an die unzähligen moralisierenden Gemälde in den Schöffenkammern denkt und an die allegorischen, mythologischen und historischen Darstellungen in den Rathäusern und anderen öffentlichen Gebäuden Hollands, die alle laut von dem Stolz der Holländer auf ihre Freiheit, ihren Handel, ihre Wissenschaft und Kunsttätigkeit reden, dann ist es nicht schwer, einen Eindruck von dem Charakter der damaligen offiziellen dekorativen Kunst zu bekommen.

Sogar in den offiziellen Bildnisgruppen finden sich hier und dort mythologische Attribute: eine Justitia oder Minerva in einer Nische im Hintergrunde, oder allegorische Attribute zur Erklärung der Moral oder der Stimmung, die in der abgebildeten Gruppe vorherrschen. Ein typisches Beispiel dieser Art ist die hier abgebildete, von Karel du Jardin gemalte Gruppe von Regenten des Gefängnisses (Spinhuis) in Amsterdam aus dem Jahre 1669, wo in Nischen im Hintergrunde Frauengestalten als Symbole der verschiedenen Strafen dargestellt sind. Das Bild befindet sich im Amsterdamer Rijksmuseum (Abb. 4).

Diese „offizielle“ Kunst stand nicht — wie man das heutzutage öfters sieht — im Gegensatz zu dem individuellen Geschmack des Publikums. Nicht nur aus vielen

Digitized by Google



Abb. 6. JAN STEEN. Gelehrter, die Zeit nicht beachtend, vom Tode überrascht
Prag, Sammlung des Grafen Nostiz □

Inventar-Beschreibungen geht das hervor, sondern auch die Bilder, die man auf gemalten und gravierten Darstellungen von Innenräumen abgebildet findet, bringen dafür zahlreiche Beweise, daß man in seiner Wohnung gerne Bilder mit einem Amor hatte, mit Allegorien auf Tod, Armut und Reichtum, und wie sehr man ferner Darstellungen aus der alten Geschichte als Wandschmuck liebte. So findet man u. a. auf der „Klavierspielerin" des Delfter Vermeer in der Nationalgalerie zu London ein Bild mit einem Amor, und auf der „Klavierspielerin" von Slingelandt in der Dresdener Galerie (Nr. 1764) ein Kaminstück mit einer Allegorie auf den Tod. Bilder wie der prächtige „Geizhals und der Tod" von Jan Steen im Museum in Kopenhagen (Abb. 5)

Digitized by Google



Abb. 7. BERNARDUS ZWAERDECROON zugeschrieben. Bilder zweier Kinder als Hirten □ Haag, Kgl. Gemälde-Galerie

und Jan Steens „Gelehrter vom Tode überrascht“ in der Sammlung Nostiz in Prag (Abb. 6), gehören zu jenen Bildern, die uns noch heute diese Geschmacksrichtung zeigen. Auch die zahlreichen Repliken, in denen Rembrandts Flora-Komposition vorkommt, beweisen, daß solch eine Darstellung dem Publikum außerordentlich gut gefiel.

Wie allgemein das Publikum an Allegorien und allerlei Arten von Bildersprachen gewöhnt war, geht schon aus den damals so stark verbreiteten geschichtlichen und sinnbildlichen Kupferstichen und Spottbildern hervor, deren Deutung uns heutzutage oft ebensoviel Kopfzerbrechen kostet wie eine Höllendarstellung des Hieronymus Bosch oder des Bauern-Brueghel.

Eine zweite, sich eng an die erste Art des Kunstgeschmackes anschließende Vorliebe ist jene für arkadische Darstellungen. Auch diese geht parallel mit dem herrschenden Geschmack in der gleichzeitigen Literatur und den damaligen Theaterstücken. Als „offizielle“ Äußerung dieser Geschmacksrichtung nenne ich das Geschenk, das die „Staten“ von Utrecht im Jahre 1627 der Amalia von Solms bei Gelegenheit ihrer Eheschliessung mit dem holländischen Statthalter Friedrich Heinrich von Oranien

Digitized by Google



Abb. 8. HENDRIK POT. Bildnis des Dichters Joost van den Vondel in Hirtenkleidung □ Rijksmuseum, Amsterdam

anboten. Sie schenkten ihr einen Hirten und eine Hirtin, gemalt von Paulus Moreelse, offenbar ähnliche Darstellungen wie „Die schöne Hirtin" Moreelses im Amsterdamer Rijksmuseum.

Als Beweis dafür, daß man im allgemeinen das Arkadische auch in der Porträtmalerei liebte, sei hier auf die Gewohnheit hingewiesen, nicht nur Kinder, sondern

Digitized by Google

sogar Erwachsene als Hirten darzustellen. Eine allerliebste Kindergruppe, von Zwaerdecroon gemalt: ein Junge und ein Mädchen als Hirte und Hirtin, befindet sich im Mauritshuis im Haag (Abb. 7).[1]) Aber das merkwürdigste Beispiel ist wohl das Bildnis des berühmten holländischen Dichters Vondel mit bekränztem Haupte, mit dem Hirtenstabe in der rechten und einer Flöte in der linken Hand! Dieses von Hendrik Pot gemalte Bild wurde vor einigen Jahren vom Amsterdamer Rijksmuseum erworben (Abb. 8).

Später im 17. Jahrhundert, als es zur Gewohnheit ward, ganze Zimmerwände zu bemalen, wählte man mit Vorliebe arkadische Geschichten, wie z. B. die des Pastor Fido von Guarini. Ein sehr schönes Beispiel dieser Art, früher in einem Hause in Dordrecht, für das es gemalt war, befindet sich jetzt auf dem Landsitz des früheren Ministers Cremer, Duin en Kruidberg zu Santpoort bei Haarlem.

Wurden nun alle diese Arten allegorischer, mythologischer, historischer und arkadischer Malerei, die offenbar sehr beliebt war, wirklich allgemein als die höchste Kunst gefeiert? Es scheint anfangs, als müsse man diese Frage bejahen. Denn auch auf den Abbildungen von Innenräumen sieht man, wie solchen Darstellungen oft die besten Plätze im Hause eingeräumt werden. Eine Andromeda hängt z. B. in dem großen Hausflur auf einem Bilde von Pieter de Hooch (Sammlung Arenberg, Brüssel) (Abb. 9), eine große Allegorie schmückt den Kamin auf de Hoochs „Mutterfreude" im Amsterdamer Rijksmuseum usw.[2]) Auch muß es auffallen, daß dergleichen Darstellungen in der damaligen Literatur so oft gelobt werden.

Bei näherer Betrachtung sieht man jedoch in zahllosen Inventarbeschreibungen und auch auf sehr vielen Abbildungen, daß in demselben Hause außerdem auch Platz war für die realistische Malerei und für die einfachsten Landschaftsdarstellungen und Stillleben. Landschaften hängen auf fast allen obenerwähnten Darstellungen von Innenräumen an der Wand, auf dem Berliner Bild von Metsu sogar an einer hervorragenden Stelle, in prächtigem Goldrahmen und mit einer Gardine zum Schutz davor. Auf Bildern von Dirck Hals sieht man oft ausschliesslich Landschaften an den Wänden, und Stilleben kommen auch allenthalben, aber doch in geringerer Anzahl vor.

Ein Gleiches sehen wir in der Literatur. Vondel mag schon die Historienbilder Flincks in seinen Gedichten loben[3]) oder die Venus, welche Dirck Bleecker für den Prinzen von Oranien gemalt hatte[4]), aber gleichzeitig erwähnt er mit nicht weniger Lob die Bedeutung der Rheinlandschaften von Herman Saftleven.[5]) Und der Dichter Constantijn Huygens, der doch so viel besser über Malerei zu urteilen imstande war

[1]) Vgl. ferner u. a. das von Patas im Cabinet Poullain gestochene Bild von Carel de Moor: Ein Knabe als Jäger an einem Brunnen.

[2]) Andere Beispiele, u. a. Kaminstücke allegorischen oder mythologischen Inhaltes, auf Bildern von: Eglon van der Neer, Dresden Nr. 436, Frans van Mieris I, München Nr. 417 und Wien Nr. 1382, S. v. Hoogstraten, Amsterdam Nr. 1256, Metsu, Familienbildnis, Berlin Nr. 792; usw. usw.

[3]) De Werken van J. van den Vondel, uitgegeven door Mr. J. van Lennep. 1657—1660, Seite 129. Leiden, A. W. Sijthoff.

[4]) A. a. O., Seite 105. Vgl. über Vondel und die Kunst auch den hochinteressanten Aufsatz „Vondel's Leven" von Prof. G. Kalff, Haarlem (1896), Seite 71.

[5]) A. a. O., Seite 341.



Abb. 9. P. DE HOOCH. Hausflur mit einer Andromeda-Darstellung
Brüssel, Herzog von Arenberg

als Vondel, lobt in seinen Gedichten [1]) Mierevelt und Ravestein sowie den Blumenmaler Daniel Seghers, von dem er, wie wir wissen, ein Bild besaß.[2])

Und war die Leidener Feinmaler-Schule mit Dou und Mieris an der Spitze nicht während des ganzen 17. Jahrhunderts sehr beliebt, so stark sogar, daß die holländischen „Staten" im Jahre 1660 dem Könige Karl II. von England ein Bild von Dou schenkten [3])?

Bei näherem Zusehen kann man also die Behauptung nicht aufrecht erhalten, daß die obenerwähnten allegorischen und andere in Bildersprache redenden Darstellungen ausschließlich als die höchste Kunst galten. Die Antwort auf die Frage, weshalb sie so beliebt waren, muß unserer Meinung nach folgende sein: Dieser Kunstzweig befriedigte nur denjenigen Teil der künstlerischen Neigungen, der nicht rein malerischen Bedürfnissen entsprang. Viele Holländer fanden nur deshalb ein großes Behagen in dieser Funktion der Malerei, weil sie sich willig nach jedem Gedanken

[1]) Huygens, „Korenbloemen". Uitgeg. door v. Vloten. 2e druk. Bd. I, S. 201, 203. Bd. V, S. 5, 53.

[2]) Jetzt im Mauritshuis im Haag.

[3]) Vgl. Martin, Leven en Werken van G. Dou. Leiden 1901, S. 62.

Digitized by Google

richtete. Aber daneben ehrten diese Leute gleichwohl die realistische Malerei und begriffen, daß auch solche Bilder, bei denen sich nichts philosophieren läßt, echte Kunstwerke sein können.

Wir müssen hier noch die große Verbreitung biblischer Darstellungen erwähnen. Diese kommen im kalvinistischen Holland natürlich — außer in Kirchen als Orgelbemalung — nur vor im häuslichen Kreise oder in denjenigen religiösen Einrichtungen, welche die Malerei als Wandschmuck dulden konnten: in Waisenhäusern, Krankenhäusern, Armenhäusern usw. Diese ganze Kunst ist natürlich vom größten Teil des Publikums nur gekauft worden um der Darstellung, nicht um der eventuellen rein malerischen Qualitäten willen. Die Genauigkeit, mit der vor allen Rembrandt und seine Schüler sich an den Bibeltext hielten, war zum großen Teil die Ursache des Erfolges jener Richtung, und die nach damaligen Begriffen erstaunliche Sachkenntnis und historische Treue, mit der z. B. Lastman die Geschichte von Paulus und Barnabas oder von Orestes und Pylades wiederzugeben wußte, gaben Anlaß zur größten Bewunderung, wie es die Gedichte von Vondel und Oudaen auf diese Bilder beweisen.[1])

Die hohen Preise, welche die Werke von Jan Pynas erzielten (bis dreihundert Gulden sogar), sind auch nur auf die Vorliebe für die von ihm gemalten Darstellungen, nicht auf die malerischen Qualitäten derselben zurückzuführen.

Neben diesen hauptsächlich des erzählenden Inhaltes wegen bevorzugten Gattungen war damals auch das gemalte Bildnis sehr beliebt, das Gruppenporträt wie das Einzelbildnis. Jeder Holländer besaß wenigstens sein eigenes Bildnis und das seiner „Huijsvrou“, beide im Sonntagsstaat, er nach rechts, sie nach links gewandt. In den meisten Fällen sind diese Bildnisse bis etwa 1650 sehr einfach, aber doch findet man auch dann schon oft allerlei Attribute mit gewisser Tendenz, die derselben Lust zum Philosophieren und Moralisieren entspringt, die wir oben besprachen.

Als typisches Beispiel nenne ich das Bildnis des Arztes Dr. Tulp von Elias, jetzt in der Sammlung Six zu Amsterdam (Abb. 10), auf dem der Arzt abgebildet ist, wie er auf eine brennende Kerze als Symbol seiner Arbeitstätigkeit zeigt. Auf einer Kartusche unter dem Bilde wird die Sache erklärt: „aliis inserviendo consumor“: so wie die Kerze zum Nutzen anderer aufgebraucht wird, so geht es auch mir, Dr. Tulp.

Ein andermal, auf einem Bildnis Thomas de Keysers, das 1906 bei Frederik Muller & Cie. in Amsterdam zu sehen war, zeigt der darauf dargestellte Herr auf einen Menschenschädel, unter dem die Worte stehen: „hoc tendimus omnes“.

Geradezu amüsant ist in dieser Hinsicht ein dem Jan Victors zugeschriebenes Bild der Sammlung Nostitz in Prag (Nr. 229), auf dem ein biederer holländischer Bürger sich als Herkules am Scheidewege, mit einer Keule auf der Schulter hat abbilden lassen. Mit stolz abwehrender Gebärde wendet er sich vom Luxus ab und folgt der Tugend, welche die Gestalt und die Züge seiner Frau zeigt.

---

[1]) Vgl. über den Paulus und Barnabas meinen Aufsatz im Bulletin, uitgegeven door den Nederl. oudheidkundigen Bond, Jhrg. III, S. 263. Über den Orestes und Pylades vergleiche Freises Aufsatz im selben Bulletin, Neue Folge, Jhrg. I (1908), S. 38.



Abb. 10. N. ELIAS PICKENOY. Bildnis des Arztes Nicolaes Tulp
Amsterdam, Sammlung Six

Ähnliches bezeugt der von Bredius publizierte[1]) Kontrakt zwischen dem Maler Jan André Lievens und dem Amsterdamer Gastwirt Gregorius van Keimt, der dem Maler den Auftrag gibt, ihn „als Scipio und seine Hausfrau als Pallas, und weiter die Geschichte ganz, wie es sich gehört, darzustellen".

[1]) Vgl. Amsterdam in de Zeventiende Eeuw, S. 229, Fußnote.

Digitized by Google

Ein weiteres Beispiel, welches mir Dr. Bredius eben mitteilt, als von ihm im Amsterdamer Notariats-Archiv gefunden, ist Folgendes. Um 1670 ließ sich der biedere Kolonialwarenhändler Gabriel Leliencamp malen. In dem Bilde war er dargestellt „mit seiner Liebsten", als Engel Gabriel und Maria!

Biblische Darstellungen wurden auch gerne zu Porträtzwecken benutzt. So besitzt Herr Marcellus Emants im Haag eine von J. Danckers 1646 gemalte Darstellung des „Lasset die Kindlein zu mir kommen", auf der Mitglieder der Familie Bosch mitsamt den Dienstboten abgebildet sind (Abb. 11).

Aber diese moralisierenden Tendenzen sind glücklicherweise in der Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts nicht die Hauptsache, und die meisten Holländer waren, wenigstens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zufrieden mit einem einfachen Bildnis oder einer Gruppe ohne Zutaten.

Man verlangte vor allem Ähnlichkeit, eine Ähnlichkeit, die soviel als möglich den Eindruck machte, als ob der Dargestellte wirklich lebte. Deshalb sieht fast jedes Bild jener Zeit den Betrachter an und gehören Profilbildnisse und Bildnisse mit abgewandten oder niedergeschlagenen Augen zu den größten Seltenheiten. Sogar die wenigen Profilbildnisse blicken meistens den Betrachter an, z. B. die beiden Gestalten links auf Rembrandts Anatomiebild von 1632.

Ist dieser „Truc", mit dem die Maler selber dem Willen ihres Publikums folgen, schon ein Beweis dafür, daß man im allgemeinen, wenigstens bei einem lebensgroßen Bildnis, vor allem die Illusion des Lebendig-vor-Augen-sehen des Dargestellten verlangte, so geht das noch deutlicher hervor aus der Art und Weise, wie sich unsere alten Dichter über Bildnisse äußern.

Vondel z. B. fängt ein Gedicht auf das von Flinck gemalte Bildnis des Kurfürsten von Brandenburg folgendermaßen an[1]):

Als Keurvorst Fredrick op den doek begon te leven,
Te pralen met den staf van Keizer Ferdinand;

und von dem Bildnis Flincks sagt er:

Hier ziet men Flinck, gelijck hij leeft,
Die 't leven aan zyn doecken geeft.[2])

Der Dichter Huygens singt von einem Bildnis:

Nu leeft, mijn' Olyverw! nu duert voor lange jaren.[3])

Aus den holländischen Gedichten bekommt man ferner den Eindruck, daß die Bildnisse für die Holländer in erster Linie eine „verschaduwing van 't leven" waren[4]), die ihnen hauptsächlich als Erinnerung an die Verstorbenen teuer sind. Huygens läßt einen Maler sagen:

---

[1]) Vondels Werken a. a. O. S. 315. Übersetzt lautet der erste Vers: „Als Kurfürst Friedrich auf der Leinwand zu leben anfing."

[2]) A. a. O. S. 265. „Hier sieht man Flinck, wie er lebt, der seinen Bildern Leben verleiht."

[3]) „Nun lebe, meine Ölfarbe! nun dauere lange Jahre." Korenbloemen a. a. O. Band V, S. 20.

[4]) „Schatten des Lebens . . ." Ausdruck von Huygens.

Digitized by Google



Abb. 11. J. DANCKERS. „Lasset die Kindlein zu mir kommen". Bildnisgruppe der Familie Bosch, 1646 □ Haag, Sammlung Marcellus Emants

Een Mensch en is maer eens, en yeder voor syn tijd
Ich maeck er op den duer . . . .[1])

und Vondel besingt die „eedle kunst, die na den doot bewaert Den levendigen zwier" der Verstorbenen.[2])

Das Lob eines Dichters wie Vondel kennt keine Grenzen, wenn er in einem Porträt die Details der äußerlichen Erscheinung der Dargestellten wiederfindet:

Apelles druckt hier uit wat geest en verf vermogen,
Een vroome rustigheit in 's Burgemeesters oogen.[3])

---

[1]) „Ein Mensch lebt nur einmal, und jeder zu seiner Zeit. Ich jedoch mache [Menschen], welche bleiben . . ." A. a. O., Sneldicht, Boek V, no 119. Vgl. auch Sneldicht, Boek IV, no 142, „Dienstighe Schilderij."

[2]) Das heißt: „Die edle Kunst, welche auch nach dem Tode [den Eindruck] bewahrt der Erscheinung, als ob sie lebte." Vondels Werken a. a. O., S. 94, op d' Afbeeldingen van Andries de Graeff en Elizabeth Bickers van Swieten.

[3]) „Apelles bringt hier zum Ausdruck alles, was Geist und Farbe [darzustellen] vermögen: eine fromme Ruhe in den Augen des Bürgermeisters." Vondels Werke a. a. O., S. 322, op d' Afbeeldinge van Cornelis van Vlooswijck.

Digitized by Google

Aber das Verständnis für den innerlichen, rein künstlerischen, malerischen Inhalt eines Porträts, die Würdigung der Art und Weise, wie der Maler den Abgebildeten gesehen hat, fehlt bei Vondel ganz und gar, und nicht nur bei ihm, sondern bei fast allen großen holländischen Dichtern. Bekannt ist in dieser Hinsicht, seit Vosmaer darauf hingewiesen hat[1]), das Gedicht Vondels auf Rembrandts Bildnis des Predigers Anslo:

Ay, Rembrandt mael Kornelis stem,
Het zichtbre deel is 't minst van hem:
't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren.
Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.[2])

Doch genug der Beispiele! Wir zitierten sie nur, um zu zeigen, daß in der damaligen holländischen Literatur, soweit diese von Nicht-Malern geschrieben ist, keine Würdigung der künstlerlischen Eigenschaften der Bildnisse zu finden ist.

Und doch ehrte man die Bildnismaler sehr. Sie befriedigten ja auch vollkommen das Publikum; man wundert sich daher nicht über das Lob, welches Ampzing und Screvelius dem Frans Hals[3]) spenden, und ebenso ist Rembrandts Popularität als Bildnismaler sehr erklärlich . . . ., bis er die Nachtwache gemalt hatte, die nicht zu dem paßte, was „man" im allgemeinen in erster Linie von Bildnissen verlangte: Schein des Lebens und äußerliche Ähnlichkeit.

Im allgemeinen. Denn es gab auch damals schon Kenner, die mehr von einem Porträt verlangten und die ohne Zweifel den Unterschied zwischen Rembrandt und Honthorst, zwischen Frans Hals und Janssens van Ceulen gesehen haben.

* * *

Nach dem, was wir von der Betrachtung der Bildnisse durch das Publikum erfuhren, scheint der Schluß nicht gewagt zu sein, daß auch der Maßstab, nach dem man die Allegorien und Historienbilder zu messen pflegte, in erster Linie die „Natürlichkeit" war. Man achtete sehr auf die Ausführung und liebte am meisten die Maler, welche die Sitten und Gewohnheiten, Kleider, Waffen, Opfergeräte usw. der „Ouden", d. h. der Griechen, Römer usw., am besten studiert hatten. Die Figuren mußten vor dem Betrachter stehen, als lebten sie, und wenn obendrein durch Gebärde und Gesichtsausdruck[4]) die Charakteristik der Handlung zum Greifen nahe liegt, ist der Maler des höchsten Lobes würdig, das das Holland des XVII. Jahrhunderts geben kann: dem Apelles gleich, „Appelles gelijk".

Das anekdotische Element liebte das Publikum im allgemeinen auch in den Bildern mit Geschichten aus dem Alltagsleben. Das Genre war sehr beliebt. Wenn es auch in Sitzungssälen und Festsälen seiner Art nach noch keinen Platz fand, so

[1]) Vosmaer, Rembrandt, IIme édition 1877, p. 385.

[2]) „Ach Rembrandt, male [doch] die Stimme des Cornelis, [denn] der sichtbare Teil ist an ihm der am wenigsten schöne. Den unsichtbaren kann man nur mit den Ohren kennen lernen. [Denn] wer Anslo sehen will, muß ihn hören."

[3]) Bode, Studien z. Gesch. d. holl. Malerei, S. 40.

[4]) Vgl. z. B. Huygens' unbegrenztes Lob für Rembrandts nach unserem Geschmacke etwas allzu theatralischen Judas. [Oud Holland IX, S. 106.]

Digitized by Google



Abb. 12. M. D'HONDECOETER. Die Krähe, die sich mit Pfauenfedern geschmückt hatte, wird von anderen Tieren bestraft □ Haag, Kgl. Gemälde-Galerie

waren Genrebilder in den Wohnräumen umso verbreiteter. Die Inventarbeschreibungen erwähnen solche Bilder in jedem Hause von einiger Bedeutung, etwa zehn Stücke wenigstens. Auf den gemalten Innenräumen, von denen oben S. 732 und 739 die Rede war, hängen auch überall Genrebildchen an der Wand, und wenn man liest, was damals auf den Bildermärkten zu verkaufen war[1]), sieht man, daß auch der Handel in Genrebildern sehr rege war.

Das Volk hatte am liebsten humoristische Darstellungen, „Kluchtstucken", und amüsante Darstellungen aus dem täglichen Leben. Die Bilder von Adriaen Brouwer z. B. wurden verhältnismäßig sehr gut bezahlt. Wohlhabendere Bürger kauften gerne die Malereien von Feinmalern wie Dou und Mieris und die „deftigen", d. h. distinguierten Interieurs von Terborch und Metsu. Aber auch sie waren offenbar nicht den roheren Darstellungen abgeneigt, welche das Volk so gerne kaufte. Denn was wir heute über

[1]) Vgl. Bredius in „Het Amsterdamsch Jaarboekje", 1891. — Floerke, Studien zur niederl. Kunst- und Kulturgeschichte, München 1905. — Martin in „The Burlington Magazine", Sept. 1907.

Digitized by Google

die Sittsamkeit der alten Holländer[1]) wissen, macht es mehr als wahrscheinlich, daß ein Jeder — vielleicht die allersittsamsten unter den „allerdeftigsten" ausgenommen — die ulkigen Darstellungen des Jan Steen, Adriaen Brouwer und so vieler anderer Maler gerne hatte. Zumal auch, weil das Publikum in den Genrebildern oft in erster Linie die moralische Tendenz sah, namentlich in Jan Steens gemalten Philosophien über Trunkenheit und Immoralität, von denen noch verschiedene Beispiele, u. a. in Wien, in der Sammlung Schloß in Paris (Abb. 2) und in der Sammlung Neumann in London, erhalten sind.

Sogar die Tierbilder wurden von den Malern oft in Genreform vorgetragen: Enten, von einem Hund verscheucht, die Fabel der Krähe, die sich mit Pfauenfedern schmückt (Abb. 12) usw. So konnten auch Leute ohne jeden Sinn für malerische Qualität solche Bilder genießen.

Ja, selbst in den Stilleben konnten die Holländer damals vieles finden, wobei sich etwas „denken" läßt. Ich erinnere nur an die namentlich in der Stadt Leiden, dem damaligen Hauptsitz der Theologie und der einzigen Universität Hollands, gemalten Stilleben, welche das „Vanitas vanitatum, omnia vanitas" in einem Schädel, einer erlöschenden Kerze, einer Sand- oder Taschenuhr und dergleichen mehr symbolisch darzustellen versuchen, und welche obendrein noch eine Inschrift zeigen wie „Vanitas", „Memento Mori" usw. (Vgl. Abb. 13). Ferner sind hier zu erwähnen die zahlreichen Stilleben, die allerlei beschriebene und gedruckte Blätter zeigen, z. B. einen Buchtitel oder eine Seite aus einem „vermaackelijcken", d. h. amüsanten Buch; oder irgend ein Gedicht wie z. B. das Gedicht auf einem Stilleben von A. Leemans (A° 1665) im Amsterdamer Rycksmuseum (Nr. 1429), in dem das „Schuster bleibe bei deinem Leisten" die Haupttendenz ist.

Viele Stilleben waren weiter in ihrer logischen Zusammenstellung für den betrachtenden Laien schon als bloße Erinnerung an irgend ein Handwerk beachtenswert: eine Jagdbeute, eine Sammlung von Fischnetzen und Fischen, Geräte für den Finkenfang oder die Falkenjagd und dergleichen mehr. Und wer weiß, welche Blumensprache die alten Holländer aus manchem Blumenbild herauszulesen wußten, an dem wir mit Recht oft rügen, daß in demselben solche Blumen blühend zusammengestellt sind, welche niemals zu derselben Zeit blühen.

Die Verbreitung der Stilleben, Blumen- und Vogelbilder war im XVII. Jahrhundert sehr groß. Als Beweis seien auch wieder die alten Inventarbeschreibungen und die gemalten und gravierten Darstellungen von Innenräumen angeführt. Überall findet man „ontbijtgens" (d. h. Frühstückchen) von Heda, Pieter Claesz usw., und fast nirgends fehlt ein „blompotje" (Blumentopf), ein Stilleben mit toten Vögeln von Elias Vonck oder Jan de Bondt oder ein „visstuckie" (Fischstückchen) von van Beyeren, de Putter und ähnlichen.

* * *

[1]) Vgl. Eelco Verwijs' meisterhafte Einleitung zu Bredero's „Spaanschen Brabander", Leeuwarden 1869.



Abb. 13. E. COLLYER. Vanitas
Jetziger Besitzer unbekannt

Absichtlich betonte ich überall im Obengesagten, wie man alle die genannten Gattungen von Gemälden gern haben konnte, ohne auch nur das geringste rein künstlerische Gefühl zu besitzen. Einfache Freude an der Natürlichkeit der Darstellung genügte schon.

Aber wie paßt diese Auffassung zu den zahlreichen Stilleben jener Zeit, die kaum einen andern Genuß bereiten können als einen rein malerischen? Wie paßt sie zu einem Fischstilleben von van Beyeren, zu einem Stilleben mit Glas und Silbersachen von Willem Kalf? Mit anderen Worten: Wie kann man bei den alten Holländern die Liebe zu jenen Stilleben erklären, von denen man noch heutzutage so oft den Laien sagen hört: „Ich mag dieses Bild nicht; es sagt mir nichts!" —?

Digitized by Google

Allerdings bildete auch hier, wie bei den Bildnissen, bei dem Liebhaber der Eindruck der Täuschung, als ob das Dargestellte in natura vor ihm stünde, einen Hauptbestandteil des Genusses, und bestimmt dachten die alten Holländer in solchen Fällen manchmal an die damals allgemein bekannte Legende von Zeuxis und Parrhasius mit den Trauben und dem Vorhang. Aber genügt dies zur Erklärung der damaligen Gewohnheit, derartige Stilleben als Wandschmuck im Zimmer zu haben?

Nein, es muß auch damals unter den Holländern ein großes Kontingent malerisch sehender und genießender Laien gegeben haben!

Zu derselben Schlußfolgerung muß Jeder kommen, der der enormen Verbreitung der Landschaftsmalerei im XVII. Jahrhundert nachgeht. Unzählige Male findet man in Inventarbeschreibungen Landschaften erwähnt, findet man sie auf Darstellungen von Innenräumen abgebildet. Landschaften aller Art sind es: Ideallandschaften mit Nymphen und Faunen und arkadischen Darstellungen, realistische holländische Wiesenlandschaften und Flußbilder, Marinebilder aller Art, Veduten aus Italien, den Alpen, vom Rhein, aus Schweden und sogar aus Brasilien.[1])

Teilweise kaufte man solche Bilder natürlich aus Interesse für die Darstellung. Daß z. B. die Familie Trip, die so viele Beziehungen zu Schweden hatte, eine schwedische Landschaft von Allart van Everdingen besaß[2]), braucht uns nicht zu wundern, und das erklärt auch die Vorliebe für gut bezahlte Bilder des Berchem und Saftleven in den wohlhabenden Handelskreisen, weil ja doch die meisten jungen holländischen Kaufleute wenigstens in ihrer Jugend Italien und den Rhein besuchten. Und daß bei einer seefahrenden Nation Marinebilder beliebt waren, kann weiter nicht wunder nehmen.[3])

Aber dies alles erklärt noch nicht die unnennbar große Produktion und den enormen Verkauf jener Gattung von Landschaften und Marinebildern, deren Reiz fast ausschließlich in ihrem malerischen Charakter liegt.

Offenbar erweckte denn auch die Art und Weise, wie Hunderte von Landschaftern die Schönheit des holländischen Landes darzustellen wußten, bei ihren holländischen Zeitgenossen einen rein malerischen Genuß. Daß sie die Verherrlichung der Morgenstunde auf den Bildern Paul Potters verstanden und die Frische auf den Bildern van Goyens liebten (der sogar eine Ansicht vom Haag für den Haager Magistrat malte[4])), beweisen überzeugend die unzähligen einfachen realistischen Landschaften, die man überall auf den Wochen- und Jahrmärkten kaufen konnte und die in den Häusern nirgends fehlten. Der malerische Zauber jener Bilder konnte den Holländern nicht entgehen: z. B. die feierliche Ruhe einer Meeresstille von Simon de Vlieger, dessen Gemälde so gut verkäuflich waren, daß er sogar den Kauf eines Hauses in Delft abschließen konnte unter der Bedingung, daß er es in Bildern von seiner Hand bezahlen sollte.[5])

---

[1]) Ich meine die brasilianischen Landschaften von Frans Post.

[2]) Im Amsterdamer Ryksmuseum, Nr. 910. Früher im Hause der Familie Trip.

[3]) Ein schönes Beispiel eines Marinebildes als Kaminstück, also an hervorragender Stelle, in einem Salon, bildet der „Besuch an die Wöchnerin" von Metsu, früher in der Sammlung R. Kann in Paris. Jegliche Tendenz (vgl. oben S. 733) ist hier ausgeschlossen. Vgl. auch das Marinebild auf dem Hausflur, auf einem Bilde von Metsu in der früheren Sammlung A. Beit in London.

[4]) Jetzt im städtischen Museum im Haag.

[5]) Oud Holland IX, S. 222.

Digitized by Google

Es müssen also im „Goldenen Zeitalter" der holländischen Malerei neben den vielen Bürgern, welche Bilder um der Darstellung willen kauften, auch zahlreiche Holländer gelebt haben, welche die malerische Bedeutung jener großen Kunst zu würdigen und zu lieben wußten.

Und das darf uns kaum wundern bei einem Volke, unter dessen Söhnen Hunderte und Aberhunderte selbst den Pinsel führten, von denen viele die Schöpfer jener gerade wegen ihrer malerischen Qualitäten so hochstehenden Kunst waren.

Die von uns am besten gekannten literarischen Künstler aber, namentlich Vondel, beachteten meist nur die Darstellung. Und daher kommt es, daß Jeder, der die Sache nur oberflächlich betrachtet, den Eindruck bekommt, als sei das Amsterdamer Rathaus damals mehr bewundert worden als die Staalmeesters, und als hätte man Govert Flinck, bei dessen Tode man eine Medaille schlug, und dessen Werke Vondel in Versen lobte, höher gestellt als Rembrandt, der sang- und klanglos zu Grabe getragen wurde.

Aber wer die Sache näher untersucht, entdeckt neben dieser mehr oder weniger offiziellen Berühmtheit eines Flinck, Bol, Honthorst und anderen jene ganze Reihe von Privatleuten, die als Mäzene die Künstler protegierten, so Tulp z. B., der schon in dem jungen Paul Potter dessen Genialität sah, oder Gerard Reynst, dessen Sammlung eine Auslese der besten Werke der auch nach unserem Geschmacke größten damaligen Maler enthielt.

Und sehen wir dann nicht auch, wie sehr der Delfter Vermeer und Carel Fabritius schon zeitlebens in ihrer Vaterstadt geehrt wurden, und wie zu dem erstgenanntem sogar ein Fremder[1]) den Weg zu finden wußte?

Wirklich, man tut den alten Holländern unrecht, wenn man, irregeführt durch die zahlreichen Geschichten von der Armut jener alten Maler, ausschließlich Mangel an Würdigung und Geschmack der Zeitgenossen als Ursache für das Elend annimmt, in dem viele Maler wirklich gelebt haben. Das Publikum tat im Gegenteil für seine Maler, was es konnte, und jene elenden Zustände müssen zum grossen Teil der Überproduktion zugeschrieben werden.

Viele verstanden die Bedeutung der holländischen Großmeister vollkommen und — um zu dem zurückzukehren, was wir anfangs über die Staalmeesters sagten — es ist durchaus nicht unmöglich, ja sogar wahrscheinlich, daß die Herren Staalmeesters nur allzu gut die Größe Rembrandts verstanden haben und ganz derselben Meinung waren wie Jeremias de Decker in seinem bekannten Lobsang auf Rembrandt[2]), wo er sagt:

Dat braef penceel en hoeft om niemands bof te vragen;
't Is door zich zelf vermaerd,
En heeft zijns Meesters naem misschien zoo wijd gedragen,
Als 't vrije Neerland vaert.

[1]) Seigneur de Monconys. Vgl. Nederlandsche Kunstbode 1880.

[2]) Übersetzt lautet der Vers: „Dieser tüchtige Pinsel braucht nach niemandes Lob zu fragen; er ist von selber berühmt und hat den Namen seines Meisters vielleicht so weit getragen, wie das freie Niederland fährt" (d. h. seine Schiffe fahren läßt).



Digitized by Google



Abb. 1. Verkündigung an Zacharias
Bern, Kunstmuseum

Der Johannesaltar des Meisters mit der Nelke

Von Hermann Voss

Im Berner Kunstmuseum befinden sich fünf neuerdings mit dem Namen Heinrich Bichler bezeichnete Altartafeln, die aus dem Vincenzmünster stammen sollen und die Legende Johannis des Täufers darstellen.[1] Mit einem der urkundlich erwähnten Altäre der Kirche sind sie nicht in Verbindung zu setzen; denn wenn auch 1472 ein Johannisaltar in das Münster gestiftet ward, so ist doch dies Datum weitaus zu früh, um mit dem künstlerischen Charakter der Tafeln des Berner Museums in Einklang gebracht werden zu können. Vielmehr weist die Kenntnis Schongauerischer Kunst, die aus dem Gewandstil an den Kompositionen der Bilder spricht (zumal bei der Taufe Christi) deutlich in die letzten Jahrzehnte, wahrscheinlich in die vorgerückten neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts.

[1] Für freundlichst erteilte Auskünfte bin ich Herrn E. Davinet-Bern zu lebhaftem Danke verpflichtet.

Digitized by Google



Abb. 2. Namengebung Johannis
Bern, Kunstmuseum

Die Folge gibt sich, so wie sie uns in Bern vor Augen steht, als unvollständig leicht zu erkennen. Eine der Tafeln, mit den Heiligen Christophorus und Petrus, gehört dem Format wie dem Ikonographischen nach offenbar zu einem anderen Altare, obwohl das Muster des Goldgrundes das gleiche ist. Bleiben nur 4 Tafeln, von denen die Taufe Christi und die Predigt Johannis vor Herodes wegen des Goldgrundes als Innenflügel, die Verkündigung an Zacharias und der Namengebung als Außenflügel zu deuten sind. In dieser Gestalt kann der Altar nicht vollständig sein: wichtige Episoden aus dem Leben des Täufers wie besonders die mit Vorliebe dargestellte Enthauptung fehlen und der Aufbau erscheint dürftig und mangelhaft.

Wohin kamen die übrigen Tafeln? Anhaltspunkte zu ihrer Ermittelung fehlen. Ein glücklicher Zufall ließ mich einen der zugehörigen Teile vor zwei Jahren im Nationalmuseum zu Budapest finden. Es ist ein „Tanz der Salome", der bis dahin als „ungarisch" gegolten hatte und demgemäß im ungarischen Saal aufgehängt war. Die völlig übereingehenden Typen, Kostüme und Farben, dazu der Goldgrund mit dem genau entsprechenden Muster, endlich die Übereinstimmung des Formates ließen mich in ihr ein Fragment des Berner Altars erkennen. Meine Attribution ward von den Verfassern des damals gerade entstehenden Katalogs übernommen, jedoch nur in aller Kürze und ohne nähere Begründung und Spezifizierung der Zuweisung.

Digitized by Google



Abb. 3. Johannes in der Wüste
Sonnenburg bei Cüstrin □

Erst heute komme ich auf jenes Pester Bild zurück, da es mir inzwischen gelang, zwei der anderen verschollenen Darstellungen des Altars an sehr entlegener Stelle zu finden, nämlich im Johanniter-Ordensschloß zu Sonnenburg bei Cüstrin, wohin sie vor Jahren vom Fürsten zu Dohna-Schlobitten gestiftet worden sind. Beide Szenen gehören vielleicht zu den interessantesten des Zyklus, die eine, „Johannis in der Wüste" um des eigenartigen Gegenstandes willen, die „Enthauptung" als frühe Formulierung eines von den späteren Schweizern bevorzugten Vorwurfes. Auch bei diesen Bildern bestätigen die Maße[2]) und (bei der Enthauptung) das Muster des Goldgrundes die Zugehörigkeit zum Berner Zyklus, abgesehen von der sofort zu bemerkenden Übereinstimmung der Typen, der Komposition und überhaupt des künstlerischen Stiles.

Ordnet man die zerstreuten Tafeln in der Reihenfolge der einzelnen Episoden, so ergibt sich ohne Schwierigkeiten der ursprüngliche Aufbau des Altars.

Auf der Außenseite waren vier Szenen der Vorgeschichte und Jugend des Täufers vereinigt: die Verkündigung des Engels an Zacharias, sodann eine verlorene

---

[2]) Die Abmessungen der Tafeln differieren leicht unter einander; Abb. 1, 3, 4 und 7 messen in der Breite 1,27, in der Höhe c. 1,13; Abb. 2, 5 und 6 in der Breite 1,23, in der Höhe 1,07. An der Pester Tafel fehlt der obere Rand; sie mißt in der Höhe nur 1,025.

Digitized by Google



Abb. 4. Taufe Christi □
Bern, Kunstmuseum

Darstellung (Rückseite des Pester Bildes), wahrscheinlich die Heimsuchung, hierauf die Namengebung und zuletzt Johannes in der Wüste. Öffnete man die Flügel so erblickte man zu Seiten des Schreines, den jedenfalls eine Holzschnitzerei einnahmen, die Taufe Christi, die Predigt Johannes vor Herodes, den Tanz der Salome und die Enthauptung des Täufers.

Hier eine kurze Besprechung der geschilderten Episoden des Lebens Johannis.

1. Die Verkündigung an Zacharias. (Abb. 1). Der kinderlose, betagte Priester ist zum Rauchopfer in den Tempel gegangen; draußen harrt die andächtige Menge. „Es erschien ihm aber der Engel des Herrn, und stand zur rechten Hand am Rauchaltar. Und als Zacharias ihn sahe, erschrak er, und es kam ihn eine Furcht an. Aber der Engel sprach zu ihm: Fürchte dich nicht, Zacharia (ne timeas, Zacharia), denn dein Gebet ist erhöret, und dein Weib Elisabeth wird dir einen Sohn gebären, dess' Namen sollst du Johannes heißen." An diese Worte hat sich der Künstler streng gehalten. Der besorgte Ausdruck im Antlitz des Priesters verrät den Schrecken, den eben die Worte des rechts am Räucheraltar stehenden Engels zu bannen suchen. Eigentümlich die primitive Einfachheit der Szene, wirksam unterstützt durch den kolo-

Digitized by Google



Abb. 5. Johannis Predigt von Herodis
Bern, Kunstmuseum

ristischen Ausdruck und die einrahmende Architektur. Auf dem Boden eine weiße und eine rote Nelke, das Zeichen des Meisters.

2. Die Heimsuchung. (?) (Verloren).

3. Die Namengebung. (Abb. 2.) „Und es begab sich am achten Tage, kamen sie zu beschneiden das Kindlein; und hießen ihn, nach seinem Vater, Zacharias. Aber seine Mutter antwortete, und sprach: Mit nichten, sondern er soll Johannes heißen. Und sie sprachen zu ihm: Ist doch niemand in deiner Freundschaft, der also heiße. Und sie winkte seinem Vater, wie er ihn wollte heißen lassen. Und er forderte ein Täflein, schrieb, und sprach: Er heißt Johannes. (Johannes est nomen). Und sie verwunderten sich alle." Wieder ist die Szene streng nach den Worten der Bibel und mit aller Einfachheit gegeben, für Zacharias ist der gleiche Typus festgehalten, der Ausdruck des vielleicht älter erscheinenden Gesichtes ist resigniert und etwas mürrisch (Zacharias verstummte nach jener früheren Szene).

4. Johannes in der Wüste. (Abb. 3.) Durch den sehr gelungenen Versuch einer Landschaftsdarstellung besonders interessant. Ob der Meister frühe Stiche Albrecht Dürers kannte? Die Führung des Bodenkonturs, die Felsen mit den darauf wachsenden Pflanzen und Bäumen, die ganze Schiebung der Kulissen scheinen auf

Digitized by Google



Abb. 6. Tanz der Salome
Budapest, Museum der Bildenden Kunst

Blätter wie die Buße des h. Chrysostomus (B. 63) und den h. Hieronymus (B. 61) zu deuten. Der (vielleicht zu Unrecht) bekanntere Schüler des Meisters, Hans Fries von Freiburg, benutzte ebenfalls Dürersche Graphik, aber viel skrupelloser. — Johannes ist lesend dargestellt, während er im Hemd von Kamelshaaren durch die „Wüste" einherschreitet. Drei Engel fliegen ihm zu Häupten. Der Ausdruck seines Gesichtes erinnert auffallend an den schreibenden Zacharias, besonders in der Partie um den Mund. Charakteristisch auch die stark gebildete, leicht überhängende Nasenspitze.

5. Die Taufe Christi. (Abb. 4.) Die erste Darstellung bei geöffneten Flügeln. Als Komposition, wie schon Haendcke beobachtete, sich anlehnend an Schongauers Stich (B. 8). — Johannes in allem — Typ, Hände, Füße, Fell — übereingehend mit der vorigen Darstellung. An Christus auffallend die langen gelenklosen Hände, die auch sonst beim Nelkenmeister und seinem Schüler vorkommen. Der Engel ähnlich an Bildung wie die des „Johannes in der Wüste". Auch hier im Landschaftlichen anziehende, intime Züge.

6. Johannis Predigt vor Herodes. (Abb. 5.) Dem psychologischen Gehalte nach das hervorragendste Bild der Serie. Herodes dasitzend auf seinem Throne, halb gelangweilt, halb verlegen und verdrießlich wegen des unbequemen Predigers, dem es mit seinem Non licet tibi habere uxorem fratris tui! heiliger Ernst ist: man sehe, wie die Finger des Königs nervös mit dem Zepter spielen, wie Pose und Blick von

Digitized by Google



Abb. 7. Enthauptung des Täufers
Sonnenburg bei Cüstrin

scheinbarem Gleichmut und geheuchelter Überlegenheit sprechen, wie auch Herodias in ähnlichen Beklemmungen dasitzt und halb beschämt, halb frech die Augenlider senkt. Dazu die übrigen in aufmerksamer Haltung, sichtlich getroffen von der inneren Kraft dieser Predigt, bei deutlicher Abstufung der Teilnahme und Ergriffenheit wie der ängstlichen Zurückhaltung. Wie wenig kommt gegen diese Konzentrierung des (dabei gedämpften) Ausdruckes Hans Fries mit seiner Darstellung des gleichen Gegenstandes auf (Basel, Kunstsammlung), wo zwar alles gefälliger, reicher wirkt, aber an innerlicher Wirkung weit zurücksteht. (Abb. 8.)

7. Der Tanz der Salome. (Abb. 6.) Unterhaltsam durch die Darstellung: Salome als Mädchen von vielleicht 14 Jahren in Tanzpose hingewandt gegen Herodes, der mit sichtlichem Vergnügen an der Gewandtheit der Kleinen beide Hände erhebt. Typ und Kleidung des Vierkönigs ganz wie vorhin, ebenso bei Herodias. Etwas zerstreut angeordnet die tafelnden Personen, ebenso wie die Dinge, mit denen der Tisch gedeckt ist: Der Meister hat zwar Interesse für das Stilleben, aber keinen ausgesprochenen Sinn dafür. Die amüsanteste Gruppe sind die beiden Musikanten, die sehr bei der Sache zu sein scheinen und in ihrer hübschen Kleidung und frischen Erscheinung eine Renaissance-Note in das Bild bringen.

8. Die Enthauptung des Täufers. (Abb. 7.) Von sehr bedeutender Wucht in der Wiedergabe der grausigen Szene; auch in der Komposition monumental und

Digitized by Google

zwingend, zumal in der Zusammenführung von Figuren und architektonischer Umgebung. Jede einzelne Figur ist beseelt; der Henker außerdem auch rein als Bewegungsmotiv sehr wirksam. Von diesem Bilde ist entschieden abhängig Hans Friesens entsprechende Darstellung in der Baseler Kunstsammlung; Anordnung der Architektur und besonders der außerordentlich ähnlichen Gestalt der Salome mit der Schüssel unter dem Arme scheinen mir dafür zu sprechen. An Ausdruckskraft ist das ältere Muster dem jüngeren Bild mehr denn je überlegen.



Abb. 8. HANS FRIES: Johannis Predigt vor Herodis
Basel, öffentl. Kunstsammlung

Der Zusammenhang des Nelkenmeisters mit Hans Fries, den man auch sonst bemerkt hat, ist für die Datierung unserer Folge nicht belanglos. Es wäre dem berühmten Freiburger Meister nicht noch im Jahre 1514 eingefallen sich an Bilder anzulehnen, die ganz „all'antica" gemalt waren. Mithin werden unsere Darstellungen schwerlich lange vor 1500 entstanden sein. Vielleicht kann man sie auf stilistische Momente hin noch bestimmter datieren. Im Jahre 1495 entstanden die Wandgemälde der Berner Predigerkirche mit dem Stammbaum Christi und des h. Dominicus, der Verkündigung u. a.; in ihnen verrät der Meister ohne Zweifel noch einen altertümlicheren, gebundneren Stil denn in der Johanneslegende. Hingegen scheinen die von 1501 datierten Malereien der Vorhalle des Berner Münsters (von denen wohl nur der mit der Nelke signierte Sündenfall eigenhändig ist) etwa der Stilhöhe unserer Bilder zu entsprechen; wir werden also mit der Datierung „um 1500" ungefähr das Richtige treffen.

Wie so späten Daten gegenüber die ganz ungegründete Identifizierung des Meisters mit einem 1466—1480 genannten Heinrich Bichler aufrechtzuerhalten sei, weiß ich nicht. Der Nelkenmeister ist, wie all seine ziemlich zahlreichen Werke beweisen, unter der entscheidenden Einwirkung Martin Schongauers aufgewachsen und war bis

ins XVI. Jahrhundert hinein tätig. Jener H. Bichler, der, wie es nach den Urkunden scheint, mehr dekorative Aufträge erhalten hat und vielleicht ein untergeordneter Meister war, muß bereits in den sechziger Jahren ein fertiger Mann gewesen sein und würde sich nicht noch um 1500 so entschieden entwickelt haben wie unser Künstler. Eher noch könnte man ihn sich als Lehrer oder Vorgänger des Nelkenmeisters denken. Daß die schon von Haendcke zurückgewiesene Ansetzung der Johanneslegende in die siebziger Jahren sich nunmehr gänzlich verbiete, braucht kaum noch gesagt zu werden. Vielmehr ist das Altarwerk aktenmäßig überhaupt nicht zu identifizieren und stand wahrscheinlich nur kurze Zeit an geweihter Stätte, von der es die Stürme der Berner Reformation bald vertrieben. In mehrere Hände geraten, erhielten die einzelnen Teile des Werkes willkürliche Benennungen, deren Unrichtigkeit wir nicht erst noch zu erweisen haben. — Durch die Rekonstruktion eines Hauptwerkes des besten Schweizer Malers im XV. Jahrhundert, vielleicht derjenigen Arbeit, die den Meister am vielseitigsten und umfassendsten zeigt, ist zur Erkenntnis dieser nicht sehr bedeutenden, aber soliden Künstlerpersönlichkeit ein weiterer, nicht ganz unwesentlicher Schritt geschehen.

Literatur. B. Haendcke, die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert, Aarau 1893. J. Zemp im Schweizerischen Künstlerlexikon I, S. 126 und im Text zu Tafel 37 und 38 der Berner Kunstdenkmäler. — J. Stammler im Text zu Tafel 53 60 der Berner Kunstdenkmäler und den Bildwerken in der Hauptvorhalle des Münsters zu Bern, Bern 1897. — Kataloge der Museen zu Bern und Budapest.



Digitized by Google

Der „Triumph des Federigo Gonzaga" von Lorenzo Costa

Von Emil Schaeffer

Als Michelagniolo in Bologna jene erzene Statue Julius' II. schuf, der die Lebensfrist kürzer als ihrem Modell bemessen war, hatte er von seiten der einheimischen Künstler mancherlei Anfechtung zu erleiden. Sie mißgönnten dem Fremdling vielleicht das Genie, gewiß jedoch die Gunst ihres neuen Stadtherren, des Papstes und Michelagniolo wiederum vergalt ihnen durch laugenscharfen Florentiner Spott, unter dem besonders die Häupter der Bolognesischen Zunftgenossen, Francesco Francia und Lorenzo Costa viel zu leiden hatten. „Va al bordello" — höhnte er zu Francia — „tu e'l Costa, che siete due solenissimi goffi nell' arte . . ." [1]) Mit dem nämlichen Worte „goffo" hatte er schon Perugino gebrandmarkt und seiner und ihrer Art nach mußte er diese drei mit demselben Hasse verfolgen, den Umbrer aus Città di Penna, Francia und den Ferraresen Lorenzo Costa, der freilich in der Stadt des heiligen Petronius den künstlerischen Traditionen der Heimat abtrünnig geworden war. Mit der steifen Symmetrie des Aufbaues, mit ihren phlegmatisch-milden Heiligen und der weinerlichen Zuckersüße ihrer Madonnen, mit ihrem gänzlichen Mangel an Temperament und Bewegung in jedem Sinne des Wortes, mußten Costas große Altargemälde gerade Michelagniolos Augen eine Qual bedeuten. Die unleugbaren malerischen Fähigkeiten Costas [2]) übersah der Plastiker; war ihm doch die Ölmalerei eine Kunst für alte Weiber. Zu Costas Heil fand der Kritiker Michelagniolo jenseits des Apennins keine Anhänger; Isabella d'Este bezeichnete eine Madonna Costas ausdrücklich als die schönste ihrer Sammlung [3]), und als der große Mantegna gestorben war, übersiedelte, von Francesco Gonzaga zum Hofmaler ernannt, Lorenzo Costa im Jahre 1507 nach Mantua. Dort verherrlichte er, inspiriert von höfischen Gelehrten und dichtenden Höflingen, die „Großtaten" seines Gebieters; aber der Nachen, auf dem Francesco Gonzaga in den Hafen der Unsterblichkeit einlaufen wollte, versank, Costas Werke,

---

[1]) Vasari: Le vite etc. In Firenze M. D. L. vol II. S. 962. In der zweiten Ausgabe s. Vasari (ed Milanesi) VII. S. 170, lautet der Ausspruch Michelagniolos weniger scharf und Costas Name wird gar nicht genannt, nur der Francias.

[2]) Noch Michelangelo Biondo „Della nobilissima pittura" etc. Venezia 1549, p. 18 ff. sagt von Costa . . .: „Costui fu il megliore maestro fra pittori di colorire, overo di dar colori, che fusseno a quei tempi" . . .

[3]) Im August 1509 wurde Francesco Gonzaga als Kriegsgefangener in Venedig interniert, wo er bis zum Juli 1510 verbleiben mußte. Um ihm gute Behandlung zu sichern, sandte seine Gattin Isabella d'Este an einflußreiche Persönlichkeiten kostbare Geschenke; die Königin von Frankreich erhielt eine Madonna Costas, worüber sie am 13. Januar 1510 an ihren Geschäftsträger in Venedig, d'Atri, schreibt: „deliberamo di mardaline una (sc. Madonna) di man del Costa, che havevamo molto chara, chè non avemo la più bella . . ." S. den Brief bei A. Luzio: Federigo Gonzaga, ostaggio alla corte di Giulio II. im „Archivio della R. Società di Storia Patria" vol. IX. Roma 1886, p. 508 Anm. 2.

die seinen Ruhm der fernsten Nachwelt künden sollten, gingen, als die kaiserliche Soldateska anno 1630 die Residenz der Gonzaga erstürmte und ausplünderte, fast sämtlich zugrunde. Nur ein Gemälde des Louvre, der „Musenhof der Isabella d'Este“, erinnerte — lange Zeit allein [1]) — an Costas Tätigkeit für das Haus Gonzaga. Ihm gesellt sich nun ein zweites im Schlosse zu Teplitz, das dort, beim Fürsten Clary-Aldringen, dem Enkel jenes Aldringen, der damals den Sturm auf Mantua befehligte, ein vergessenes und von wissenschaftlicher Forschung unbehelligtes Dasein führt.[2])

Adolfo Venturi hat in seinem reichhaltigen Werke über die Sammlung Crespi zu Mailand des Teplitzer Bildes mit knappen Worten zwar Erwähnung getan,[3]) seinen Inhalt jedoch falsch gedeutet. Denn nicht den „Triumph des Francesco Gonzaga und der Seinen nach der Schlacht bei Fornovo“ [4]) schilderte Costa in diesem Riesengemälde,[5]) sondern einen andern „trionfo“, den schon Vasari richtig erkannte, als er des Bildes in folgenden Sätzen gedachte: „. . . nell' altro [sc. quadro] che fu fatto a olio molti anni dopo il primo e che fu quasi delle ultime cose che dipignesse Lorenzo, è il marchese Federigo fatto uomo con un bastone in mano, come generale di Santa Chiesa sotto Leone X; ed intorno gli sono molti signori, ritratti dal Costa di naturale . .“ [6]) Lorenzo Costa schuf dieses Gemälde anno 1522,[7]) dreizehn Jahre vor seinem Tode, aber da er seine künstlerische Tätigkeit im Jahre 1525 [8]) abschloß, so durfte Vasari das Teplitzer Bild mit vollem Recht „eines der letzten Werke“ Costas heißen. Daß er darin zum soundsovielten Male den Sieger von Fornovo verherrlicht hätte, dies anzunehmen verbietet schon die Ikonographie; denn Francesco Gonzaga, den wir aus Mantegnas „Madonna della vittoria“ und Gianmarco Cavallis Bronze-Büste kennen, gleicht in keinem Zuge dem kaum zum Manne gereiften Jüngling,

---

[1]) So wird das Bild bekanntlich allgemein genannt, obschon diese Bezeichnung nur ein Verlegenheitstitel ist. Das zweite Gemälde des Louvre aus Isabellas Besitz „Das Reich des Eros“ ist von Mantegna begonnen und von Costa nur vollendet worden.

[2]) Se. Durchlaucht Fürst Clary-Aldringen hatte die Güte gehabt, eine Photographie seines Gemäldes dem Verfasser zur Verfügung zu stellen, wofür ihm hiermit ergebenst der schuldige Dank gesagt sei.

[3]) Adolfo Venturi: „La Galleria Crespi. In Milano 1900, S. 72, wo auch eine kleine, sehr verschwommene und darum ungenügende Reproduktion des Bildes gegeben ist.

[4]) Venturi nennt das Bild „Trionfo di Francesco Gonzaga e de' suoi per la vittoria di Fornovo“, wobei er wohl an ein heute nicht mehr nachweisbares Gemälde Costas dachte, das Vasari folgendermaßen beschreibt — — „In un altro quadro si vede il medesimo Marchese [Francesco] sopra un piedistallo, trionfante con un bastone in mano; e intorno gli sono molti signori e servitori suoi con stendardi in mano tutti lietissimi e pieni di giubbilo per la grandezza di lui: fra i quali tutti è un infinito numero di rittrati di naturale — —“ Vasari ed Milanesi, III. p. 134.

[5]) Auf Leinwand. — H. 2,50 m. Br. 6,40.

[6]) Vasari III. p. 135. Vorher geht die Beschreibung eines Opfers an Herkules, das Costa in Wasserfarben gemalt hatte.

[7]) Das Teplitzer Bild hat die Signatur L. COSTA F. MDXXII.

[8]) Das letzte datierte Bild Costas stammt aus dem Jahre 1525. Es stellt eine Madonna mit Heiligen dar und wurde von ihm für seine Grabkapelle in S. Andrea bestimmt.

Digitized by Google

(„fatto uomo"), auf dem weißen Zelter, der in Haltung und Gangart bereits an van Dycks Reiterbildnis des Anton-Giulio Brignole-Sale gemahnt. Wohl aber ähnelt das Haupt des Federigo Gonzaga, wie wir es auf mantuanischen Gold- und Kupfermünzen [1]) gewahren, in seiner Struktur so sehr dem Kopfe des jungen Feldherrn „con bastone in mano", daß wir diesen unbedenklich mit Francescos Sohn Federigo identifizieren können.[2]) Francesco Gonzaga war überdies schon anno 1519 gestorben, und was in aller Welt hätte seinen Nachfolger bestimmen sollen, den Sieg am Taro, für dessen Glorifizierung der Vater doch bei Lebzeiten genugsam bemüht gewesen, nach genau siebenundzwanzig Jahren noch einmal zu verherrlichen, und das gerade in dem Augenblicke, wo ganz Italien vom Ruhme der Taten widerhallte, die er selber vor Pavia und Mailand im Kampfe wider die Franzosen vollbracht, wo Fama und Victoria, um im Stile der Zeit zu sprechen, den jugendlichen Generalkapitän der Kirche mit ihrem holdesten Lächeln beglückten? Er hätte kein Gonzaga sein müssen, wenn er nicht sofort daran gegangen wäre, die Erinnerung an seine erste Waffentat durch Costas Bild festhalten zu lassen. Als Thema dieses Gemäldes kam nur ein „trionfo all' antica" in Frage; denn es sollte eine Schmalwand in jenem Saale des Palazzo von S. Sebastiano einnehmen,[3]) deren Langseiten der Triumph Caesars von Mantegna schmückte; an das gewaltige Epos zum Preise des Vaters schloß sich in der gemalten Ruhmeschronik des Hauses Gonzaga ein Lobgedicht an den Sohn. Von einem Vergleich der beiden Werke miteinander kann billig abgesehen werden. Denn was hat die wunderbarste Übersichtlichkeit mit dem Chaos, das Wohlabgewogene mit dem Planlosen, die Einheitlichkeit des Stiles mit einer fast kindlich anmutenden Stilvermischung gemeinsam?

Costa teilt seinen Festzug in drei große Gruppen, die untereinander nur lose verknüpft sind: zuerst gewahren wir hoch zu Roß einige Führer, die, an der Wegesbiegung einen Augenblick Halt machend, zu beraten scheinen; ihnen folgt, einander stoßend und zur Seite schiebend, die lärmende Masse der Berittenen, denen endlich, beutebeladen und Gefangene eskortierend, die Horden des Fußvolkes nachdrängen. Diese Dreiteilung des „trionfo" ist eine äußerliche, denn sie betrifft nur die Komposition des Werkes; aber auch dessen innere Struktur formt sich gleichsam aus drei Schichten,

---

[1]) S. Armand: Les Médailleurs italiens. Paris 1883, vol. II. p. 155; Mantoue Nr. 2. Kupfermünze. Rev. heil. Caterina und p. 156, Nr. 6. Goldmünze. Auf dem Revers ist Federigo reitend, den Marschallstab in der Hand, dargestellt.

[2]) Es sei mir gestattet, der Vermutung Ausdruck zu geben, daß auch Tizians sog. „Giorgio Cornaro" der Sammlung Eduard Simon zu Berlin (abgebildet in „Tizian", Klassiker der Kunst, Bd. III. Stuttgart 1907, S. 62), ein Porträt des jugendlichen Federigo Gonzaga, etwa aus dem Jahre 1530 ist.

[3]) Aus diesem „Palazzo S. Sebastiano" oder „della Pisterla", wie er auch genannt wurde, gelangte das Bild mit anderen Werken Costas später in die Residenz, die „reggia"; s. d'Arco: „Delle arti e degli artefici di Mantova", Mantova 1857, vol. II. p. 159. Dort heißt es, in dem so wichtigen Inventar von 1627: „4. grandi (sc. quadri) quali erano al palazzo della Pisterla, dipintivi alcuni fatti del Marchese Francesco" (da Lorenzo Costa Ferrarese). — L. 480. Hier scheint der Inhalt der Darstellung bereits vergessen oder der Schreiber des Inventares nahm sich nicht die Zeit, dies Gemälde in einen Gegensatz zu den drei anderen zu bringen.



LORENZO COSTA: Der Triumph des Federigo Gonzaga

besteht aus Sedimenten der drei großen Entwicklungsperioden innerhalb der italienischen Malerei. Da sind Motive, entnommen dem fast schon vergessenem Schatze mittelalterlicher Symbolik, da ist quattrocentistische Wirklichkeits-Schilderei und dann wieder gewahren wir jenes Streben nach dem Losgelöst-Sein vom Zwang des Individuellen, nach höherer nicht vom Modell bedingter Menschlichkeit, die das Cinquecento auf dem Umwege über die Antike zu erreichen hoffte. Aber diese heterogenen Elemente, aus denen Raffaels gewaltiger Künstlerwille eine neue Einheit schuf, gehen in der Retorte von Costas Geist keine Verbindung miteinander ein, sie lagern eines neben dem andern, und es bedarf keiner mühevollen Analyse, um aus den Ganzen die Teile herauszulösen.

Für die Anlage des Bildes mochten Costas gelehrte Berater ihn auf Appians Beschreibung vom Triumphe des Scipio [1]) verwiesen haben, die wohl auch das Schema

[1]) Appian: Röm. Gesch. VII. Buch: (Punica) cap. 66.

Digitized by Google



für die Apotheose Julius' II. vom Jahre 1513 und den römischen Karnevals-Festzug des Jahres 1520 abgab. Zudem standen ihm vortreffliche Berichte über diese beiden „trionfi all' antica“ zur Verfügung, und so ist es nicht weiter befremdlich, wenn Costa mit denselben — eigentlich ja schon zum Klichee gewordenen Requisiten arbeitete wie die Regisseure dieser beiden berühmten Spektakel,[1]) mit Zitherspielern und bekränzten

[1]) Der „Apotheose“ Julius' II. wohnte Federigo bei, der ja als „Geisel“ am Hofe des Papstes lebte; sie ist genau beschrieben in dem Briefe Stabellinis an Isabella d'Este, den Costa gewiß kannte (abgedruckt bei Luzio, op. cit. p. 577 ff. Da ist die Rede von „trombetti sonando e genti gridando“, von Reitern „con le coperte loro di seta e di brocato — — con celate in capo all' anticha di cartoni dorati in varie forme con loro imprese di sopra“ — — dann kamen Jünglinge „a cavallo con rami di querza in mano e con ghirlande in capo“. — — Auch über den glänzenden Festzug vom Jahre 1520, den prunkvollsten, den Rom bis dahin gesehen, konnte sich Costa in Mantua durch den Brief Angelo Germanellos an Isabella d'Este v. 19. Februar 1520 unterrichten. Er ist abgedruckt bei Pastor: Geschichte der Päpste. Freiburg 1907. Bd. IV. 2. Abt. S. 717 f.

Digitized by Google

Schalmeienbläsern, mit Jünglingen, deren Locken von hellem Eichenlaub durchflochten sind, mit prunkvoll aufgezäumten Rossen, auf deren Rücken edle Stoffe und kostbare Felle ruhen. Freilich, Costas heroisierte Soldaten, ihre Waffen, ihre Standarten — alles ist Theater-Antike und hätte vor den Archäologen-Augen Mantegnas so wenig Gnade gefunden wie die ganz im Sinne des Quattrocento gemalte Portraitgruppe um Federigo Gonzaga. Ihm durfte, als er seinen Triumph des Cäsar schuf, kein Gegenwartsgesicht die Ein- und Reinheit der antiken Vision zerstören. Sein Werk sollte den Sieger am Taro feiern; aber mochte sich Francesco Gonzaga immerhin ein anderer Cäsar dünken, Mantegna hütete sich vor der Geschmacklosigkeit, dem Römer, „dess' Name doch das Höchste dieser Welt benennet", die Züge eines kleinen Marchese zu geben — der starre Doktrinär taugte eben nicht zum Hofmaler. Lorenzo Costa war geschmeidiger. Wenn sein Brotgeber sich in der Maskerade eines Imperators wohl fühlte, warum sollte er ihn nicht als antiken Triumphator malen dürfen? . . .

Die Herren seines Gefolges, mit deren Namen ein Gonzaga den seinen für die fernste Zukunft verknüpft wissen wollte, sind uns heute fremd; nur einen einzigen glauben wir zu erkennen, Baldassare Castiglione, dessen versonnenes Antlitz gleich hinter dem seines Gebieters emportaucht. Obschon er an den lombardischen Kämpfen keinen Anteil genommen, mochte Federigo hier gerade Castiglione nicht vermissen wollen; denn jenen Kommandostab, den seine Rechte so frohgemut schwingt, hat ihm das diplomatische Geschick dieses Vasallen verschafft. Castiglione verhalf ihm zur Erfüllung eines Jugendtraumes: Einstmals stülpte man den blendend schönen Knaben, der als Unterpfand für die Treue des Vaters am römischen Hofe erzogen wurde, die päpstliche Tiara aufs Haupt; er aber rief den lachenden Kavalieren zorngeröteten Angesichtes zu: „Non voglio esser Papa, ma guerriero della Chiesa" . . .[1]) Bald nach seinem Regierungsantritt erneuerte Federigo bei Leo X. den Wunsch des Kindes; aber trotz der traditionellen Freundschaft zwischen den Häusern Medici und Gonzaga,[2]) trotz der herzlichen Intimität, die gerade zwischen dem Florentiner Papst und der mantuanischen Herrscherfamilie allezeit bestanden hatte,[3]) trug Leo Bedenken, das verantwortungsreiche Amt des Generalkapitäns der Kirche einem Neunzehnjährigen anzuvertrauen, der ihm überdies der Hinneigung zu Frankreich verdächtig schien. Zwar versicherte Federigo „er habe keinen sehnlicheren Wunsch als den, Seiner Heiligkeit zu dienen, und hege durchaus nicht solche Gedanken, wie gemeine Menschen versucht hätten, Sr. Heiligkeit einzureden" [4]), und der Papst beantwortete solche Ergebenheitsbeteuerungen äußerst verbindlich, — aber Castiglione mußte doch im Vatikan fast zwei Jahre lang immer aufs neue zugunsten seines Herrn vorstellig werden, bis Leo endlich „zur

[1]) Luzio, op. cit. Anm. 3. . . . . . e fu racordato il caso di Achille, fügt der Berichterstatter hinzu.

[2]) S. Luzio: Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X. etc. Milano 1907. S. 3 f. u. S. 4, Anm. 3.

[3]) Leo war Pate bei Federigos jüngerem Bruder Ferrante Gonzaga (geb. 28. Januar 1507) gewesen und hatte bald nach seiner Wahl Federigo zum Conte di Poviglio ernannt. S. auch die in Anm. 2 zit. Studie Luzios, bes. S. 18.

[4]) S. Martinati: Notizie storicho-biografiche intorno al conte Baldassare Castiglione. Firenze 1890, p. 35, p. 37 f., p. 80 u. 81, wo die ob. zit. Briefstelle Federigos abgedruckt ist.

Digitized by Google

Freude nicht nur des pästlichen Hofes, sondern von ganz Rom“ [1]) das Ernennungsdekret für Federigo unterzeichnete.

Castiglione war jedoch nicht bloß als kluger Diplomat und, nach Karls V. Ausspruch, als „vortrefflichster Kavalier der Welt“ geschätzt, sondern vor allen Dingen als Autor des „Cortegiano“ hochberühmt, jenes Buches, dem damals ein fast kanonisches Ansehen zukam. Darin heißt es, ein guter Fürst müsse in seiner Lebensführung zwischen Werktätigkeit und Gedankenarbeit die rechte Mitte halten.[2]) Der junge Federigo mochte wohl gern im Bilde dargestellt sehen, daß er der Herrscher nach dem Herzen seines bedeutendsten Untertanen sei, und dies auszudrücken gab es Möglichkeiten genug: So konnten Rahel und Lea als die dantesken Personifikationen der „vita activa“ und „vita contemplativa“ dem Herrscher Mantuas die Lebenskrone aufs Haupt setzen[3]), aber Costa folgte lieber einer geistlichen Autorität und verkörperte durch zwei Tiere, durch ein Lamm und eine Ziege[4]), die Fürstentugenden seines Gebieters. Er räumte ihnen den ganzen mittleren Vordergrund ein, was wohl genugsam beweist, daß Schaf und Ziege hier mehr als eine dekorative Funktion zu erfüllen haben, nicht bloß als Opfertiere anzusehen sind.[5]) Aber nicht nur für die Eigenschaften des Siegers, auch für die des geschlagenen Feindes fand Lorenzo Costa ein Symbol. Denn jene prunkvoll gekleidete Frau, die, einen Affen im Arm haltend, als verhöhnte Gefangene heimgebracht wird, was bedeutet sie anderes, wenn nicht den eitlen Stolz der Franzosen, den Federigo gedemütigt hatte, ihre törichte Hoffart, die vor Pavia und Mailand zu Fall kam . . .[6])

---

[1]) Brief Castigliones an Federigo Gonzaga aus Rom v. 6. Juli 1521 . . . „non solamente tutta la corte, ma tutta questa città ha fatto dimonstrazione di haverne grandissima contentezza“. S. Pastor, op. cit. Bd. IV. 2. Abt. S. 720.

[2]) Castiglione: Il Cortegiano, ed. Baudi di Vesme. Firenze 1854. S. 261: „[La vita del buon principe deve adunque essere] ordinata di modo che partecipi dell' attiva e della contemplativa, quanto si conviene per beneficio dei popoli . . .“

[3]) Purg. XXVII. Bekanntlich hat auch Michelangniolo am Juliusgrabe durch Rahel und Lea die vita activa und contemplativa personifiziert.

[4]) S. Eckl: „Die symbolische Zoologie“ im „Organ für christliche Kunst“ vom Jahr 1868, (XIX. Jahrgang) Nr. 16, p. 186: „Das weibliche Lamm stellt zuweilen auch das tätige Leben dar, und wird dann der Ziege, dem Sinnbilde des theoretischen, kontemplativen Lebens, gleichgestellt“. Vergl. Rhabanus Maurus: De universo VIII. 7: „Agna vita activa in Levitico: ‚Agat poenitentiam et offerat agnam de grege sive capram‘, quae est contemplativae vitae figura . . .“

[5]) Der vornehme Platz, den Costa diesen beiden gewöhnlichen Haustieren gönnte, läßt sich auch nicht durch seine Vorliebe für Tiere erklären, denn die erstreckte sich nur auf exotische Tiere oder, nach der Traditon des Hauses Gonzaga, auf Pferde und Racehunde. Vergl. Braghirolli: „Tiziano alla Corte dei Gonzaga di Mantova“. Mantova 1881, S. 23.

[6]) Eine vollkommen zu der gemalten Figur passende literarische Belegstelle vermag ich allerdings nicht anzuführen. Die „Iconologia“ des Cav. Cesare Ripa, in Perugia, MDCCLVII, Bd. V, S. 75, enthält zwar folgende Anleitung zur Darstellung des „Sciagurastaggine“: „Una donna brutissima, mal vestita e scapigliata, e che i capelli sieno disordinatamente sparsi. Terrà in braccio una Scimia“ . . . Aber erstens ist Costas Frauengestalt mit absichtlicher Sorgfalt gekleidet und frisiert, dann lebte Cesare Ripa viel später als Costa und eine ältere Quelle für diese Allegorie läßt sich nicht nachweisen. Aber durch prunkvoll gekleidete Frauen ist zu allen Zeiten die Hoffart symbolisiert worden und in den alten Bestiarien wird der Affe mit seinem Nach-

Digitized by Google

Ob Costas Werk den Beifall des jugendlichen Markgrafen gefunden hat? Wir dürfen billig daran zweifeln. Der Sinn Federigos, der einen Giulio Romano nach Mantua berief, war auf das Glanzvoll-Bewegte, das Kolossalische, das Grandios-Dekorative gerichtet; was sollte ihm da die zage und zahme Kunst des Zweiundsechzigjährigen? Costas Zeit war vorbei. Achtzig Jahre, nachdem er dieses Bild gemalt, schuf wieder ein Hofmaler der Gonzaga einen „Triumph Cäsars", ein junger Vläme, der Peter Paul Rubens hieß. Dem „trionfo" des Mantegna entnahm er die ganze rechte Hälfte seines Gemäldes,[1]) Lorenzo Costa konnte ihm keine Anregung mehr bieten und als abermals fünf Lustren später die herrlichsten Schätze der Mantuaner Residenz an Karl I. von England verschachert wurden, da ist in keinem der Briefe, die dieserhalb zwischen London, Venedig und Mantua hin- und hergingen, von Costas großen Historien die Rede. Den Bolognesen waren sie eine „cosa miracolosa" [2]) gewesen, aber Karl begehrte ihrer nicht, und man wagte es nicht einmal mehr, sie dem königlichen Kenner anzubieten — sic transit gloria . . .

ahmungstrieb auf prätentiöse Menschen gedeutet, welche ihre Kräfte und Fähigkeiten überschätzen". S. Goldstaub-Wendriner: Ein tosco-venezianischer Bestiarius, Halle a. S. 1892, S. 152, Anm. Diese Erklärung für das Symbol des Affen gibt, was vielleicht hervorgehoben werden darf, ein lateinischer Traktat gerade der Universitätsbibliothek von Bologna (cod. Bonon. ms. 2231), s. S. 150. Auch bei der „Apotheose Julius' II." wurde auf einen Wagen ein Obelisk gefahren, worauf u. a. ein Affe abgebildet war. S. Luzio, op. cit. S. 580.

[1]) Das Bild befindet sich heute in der Londoner National-Gallery.

[2]) Im Palazzo Bentivoglio zu Bologna hatte Costa den Untergang Trojas gemalt „cosa da tutti stimata in quel tempo mirocolosa". Chronik des Ghirardacci, zit. v. Venturi in seinem Aufsatz: „Lorenzo Costa", im Archivio stor. dell' arte I. S. 421. Anm. 1.

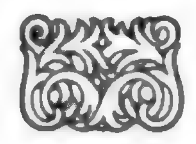




Abb. 1. Kreuzklosterkirche: Die Herrenjünger Siluanos und Rufinos (B 2 — D 2)

Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzesklosters bei Jerusalem

(Ein orientierender Überblick)

Von Anton Baumstark



Abb. 2. Kreuzklosterkirche: Blick durch das linke Seitenschiff ☐

In dem welligen Höhenland, das sich westlich von Jerusalem ausdehnt, liegt am felsigen Ostabhang einer seiner Talmulden, von freundlichem Olivengrün umrahmt, das heute als Priesterseminar des griechisch-orthodoxen Patriarchats dienende uralte Kloster des Hl. Kreuzes (Ἁγίου Σταυροῦ; arab. Dêr el-Musallabe). Eine in der griechischen Kirche zu ungemeinem Ansehen gelangte Lokallegende läßt hier Lot drei ihm von Abraham übergebene Reiser von Fichte, Zeder und Zypresse pflanzen, die nach zwei Jahrtausenden das Holz des Kreuzes Christi geliefert hätten. Helena, der auf palästinensischem Boden die Gründung fast jedes später berühmt gewordenen Heiligtums zugeschrieben wird, soll nach den einen auf der geweihten Stätte die erste Basilika errichtet haben. Nach anderen hätten Kloster und Kirche vielmehr den ersten christlichen König des Kaukasusvolkes der Georgier oder Iberer, einen Zeitgenossen Konstantins und seiner Mutter, zum Stifter gehabt. Jedenfalls bildeten sie schon vor der Kreuzfahrerzeit das eigentliche iberische Nationalheiligtum in Palästina, und nachdem sie nur sehr vorübergehend den Iberern entrissen worden waren, sind sie in deren Besitz vom Jahre 1305 bis zum Untergang der durch Rußland erdrückten selbständigen iberischen Kirche geblieben, ein Zeitraum, innerhalb dessen gegen Mitte des XVII. Jahrhunderts der Ibererkönig Leontantian sie zum letzten Male restaurierte. Die kunstgeschichtlich auch durch umfängliche Reste eines interessanten Mosaikfußbodens bemerkenswerte Klosterkirche ist eine von Pfeilern getragene Kreuzkuppelbasilika, in

ihrem Grundbestand höchstwahrscheinlich des XI. Jahrhunderts. Zwei massige Pfeiler von quadratischer Grundform trennen beiderseits das von flachen Kreuzgewölbejochen bedeckte Mittelschiff von den schmalen Seitenschiffen, über denen Oberräume sich heute nur noch mit engen viereckigen Fenstern nach dem Kircheninnern öffnen, wo ursprünglich sich offene Arkaden befunden haben dürften. Über der Vierung des Hauptschiffes und eines mit ihm gleich hohen und seitlich über die Nebenschiffe nicht ausladenden Querschiffes erhebt sich die einzige Kuppel. Das vollentwickelte dreigliedrige Bema von Altarraum zwischen Prothesis und Diakonikon schließt ostwärts den typisch klaren und einfachen Bau ab, dessen sämtliche Bogenführungen spitz zulaufen.

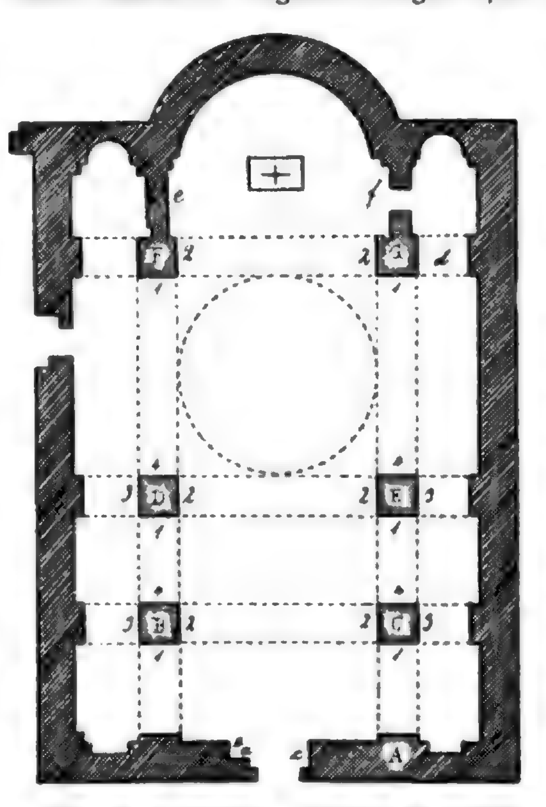


Abb. 3. Kreuzklosterkirche: Grundriß

Doch nicht er selbst ist es, auf welchen dieser Aufsatz die Aufmerksamkeit der kunstwissenschaftlichen Forschung nachdrücklichst lenken möchte. Den klassischen Boden für unsere Kenntnis der spätbyzantinischen Kirchenmalerei bildet bekanntlich das Klosterland des „heiligen Berges" Athos. Eine literarische Quelle, wie sie gleichwertig dem Kunsthistoriker nicht häufig zuGebote steht, das im Jahre 1458 redigierte „Malerbuch" des Athosmönches Dionysios, erfährt hier durch den erhaltenen Gemäldeschmuck der zahlreichen Klosterkirchen selbst eine geradezu unvergleichliche Illustrierung. Wie weit repräsentiert nun aber der Athos wirklich die gesamte Kirchenmalerei der byzantinischen Spätzeit? Haben in der gegenständlichen Auswahl, in der Verteilung und im ikonographischen Einzeltypus der das Heiligtum schmückenden Wandbilder sich — als Erbinnen der Vorzeit: das ist das Wichtigste — nicht verschiedene lokale Traditionen geltend gemacht, deren diejenige des Athos nur eine, wenngleich immerhin die uns weitaus am besten bekannte, ist? — Auf solche Fragen, die Antwort zu gewinnen, dazu könnten die palästinensischen Griechenkirchen uns unschätzbare Dienste leisten, wenn sie mit den Athosklöstern auch nur entfernt an Reichtum bildlichen Wandschmuckes sich zu messen vermöchten. Allein abgesehen von der Hauptkirche und einigen Kapellenräumen im Felsenkloster des hl. Sabas[1]) ist die Kirche des Kreuzesklosters beinahe die einzige im ganzen Lande, die nach dieser Richtung überhaupt noch etwas Nennenswertes aufzuweisen hat. Und auch hier sind wir leider weit davon entfernt, noch die ganze Teppichpracht der byzantinischen Bilderbibel und Bilder-

[1]) Vgl. meine diesbezüglichen Angaben Röm. Quartalschr. f. christl. Altertumswissenschaft u. f. Kirchengesch. 1906, S. 160—162.

Digitized by Google

legende über Wände und Pfeiler, Gewölbe und Bogengurte ausgebreitet zu sehen. Weitaus den größten Teil dieser Flächen, die einstmals das aufgeschlagene Buch der des Lesens Unkundigen dargestellt haben, bedeckt heute nach Zerstörung ihres einstigen Schmuckes das trostlose Weißgrau armseliger Tünche. Um so wertvoller müssen uns aber nur die immerhin doch auch wieder keineswegs unbedeutenden Reste der alten Bilderfülle sein, welche diese Öde belebend unterbrechen. Ich habe sie dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des hochw. Herrn Vorstandes der „theologischen Schule" unseres Klosters, des Archimandriten Chrysostomos A. Papadopulos, in den Frühjahrmonaten 1905, soweit die hier und da allzu engen räumlichen Verhältnisse es überhaupt zuließen, sämtlich photographiert. Nachdem ich bereits an anderer Stelle eine rein statistische Übersicht über das in ihnen Dargestellte geboten habe,[1]) möge es mir im folgenden gestattet sein, unter Mitteilung einiger meiner photographischen Aufnahmen über den Bestand des Erhaltenen etwas eingehender und mit Rücksichtnahme auf seine räumliche Verteilung an der Hand eines Planes[2]) zu orientieren, um scharf das Problem hervorheben zu können, um welches es sich mir bei diesen Malereien zu handeln scheint.

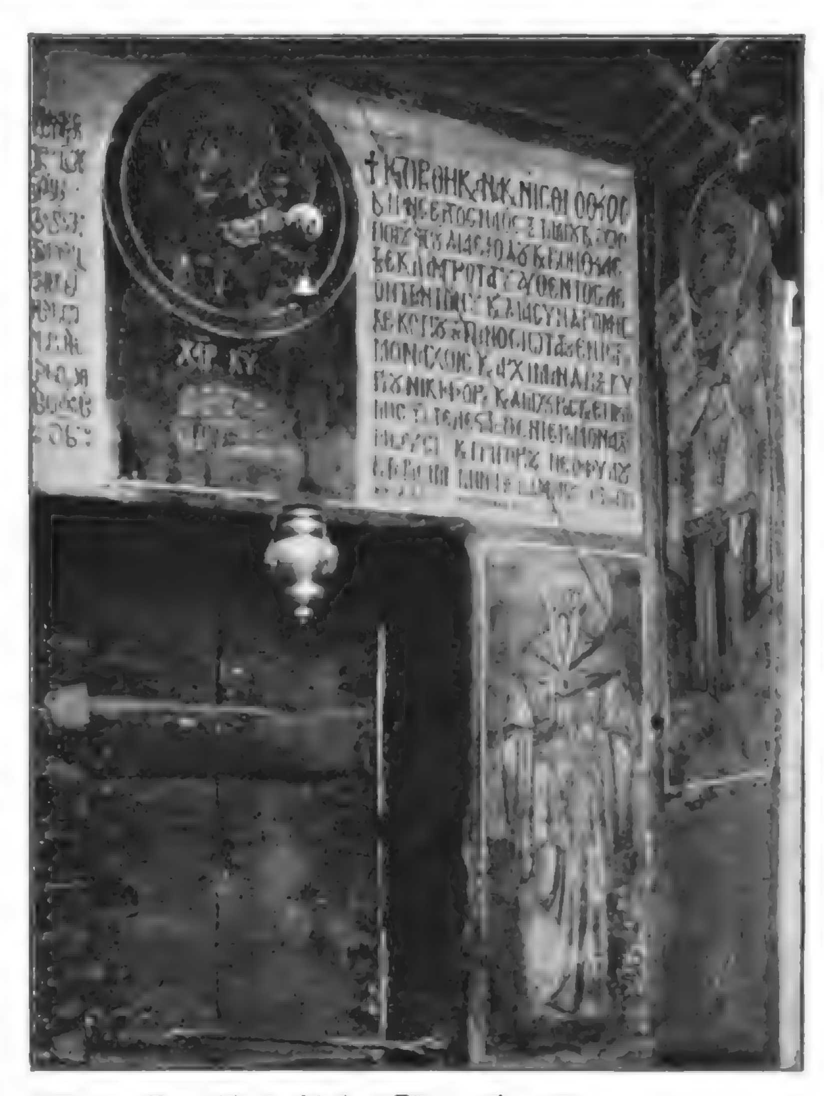


Abb. 4. Kreuzklosterkirche: Türumrahmung.

Sofort die innere Umrahmung der einzigen aus dem Narthex in das eigentliche Kircheninnere führenden Türe weist einen beachtenswerten bildlichen Schmuck auf. In einem Kreise erscheint dominierend über derselben, das Jesuskind auf dem Arme, das Brustbild der gekrönten Gottesmutter, deren rechte Hand etwas hält, das wir abendländisch Rosenkranz zu nennen hätten. Nun bedienen sich dieser an einer Schnur

[1]) a. a. O. S. 162—165.

[2]) Abb. 3. Nach Vogüé, Les églises de la Terre Sainte. Paris 1860.

Digitized by Google

kreisförmig aufgereihten Serie von Kügelchen allerdings auch die griechisch-orthodoxen Priester zur Zählung ihrer beim Gottesdienst zu rezitierenden *Κύριε ἐλέησον*-Rufe. Ja derartige nicht marianische „Rosenkränze" werden in ihrer Hand wohl auch zum bloßen Spielzeug. Allein die Verbindung, in welche hier das fragliche Gebetsinstrument gerade mit der Gottesmutter tritt, weist in Verbindung mit der von ihr getragenen, orientalischer Ikonographie aber im allgemeinen fremden Krone auf ein maßgebendes Mitspielen abendländischer Einflüsse hin. Während über demselben am Türsturz Engel schweben, gewahren wir sodann unter dem Muttergottesmedaillon durch die Abbreviatur eines *Χεὶρ κ<υρίο>υ* (Die Hand des Herrn) erläutert, ein Symbol, das auch in der serbisch-syrischen Psalterillustration wiederkehrt.[1]) Eine hohl gehaltene Riesenhand umschließt eine Menge unbekleideter Diminutivgestalten von Menschenwesen: die Hand Gottes, in welcher die Seelen der Gerechten ruhen, wie wir unzweifelhaft durch eine Darstellung der königlichen Gestalt Salomons belehrt werden, die seitlich an der mit b bezeichneten Stelle eine geöffnete Schriftrolle mit den Worten des Buches der Weisheit (3. 1) trägt *ψυχαὶ δικαίων ἐν χειρὶ κ<υρίο>υ* („Die Seelen der Gerechten sind in der Hand des Herrn"). Unverständlich ist mir dagegen die gegenüber bei c angebrachte Darstellung eines bärtigen Mannes, der mit verbundenen Augen an den Stamm eines Kreuzes gefesselt scheint.



Abb. 5. Kreuzklosterkirche: Martyrer, Hierarchen und Mönche (G 2. 4) □

Die Hauptmasse der übrigen erhaltenen Gemälde verteilt sich auf die vier das Langhaus teilenden und die zwei Pfeiler zwischen den Teilräumen des dreigliedrigen Bemas. Die dem Eingang zugewandten Pfeilerseiten B 1 und C 1 weisen die Szene der Heimsuchung bezw. die Gruppe der Apostelfürsten Petrus und Paulus auf. Die zwei sich begrüßenden Frauen, von welchen die eine den Weltheiland, die andere dessen

[1]) Strzygowski. Die Miniaturen des serbischen Psalters. Taf. XI. Abb. 25. Vgl. meine Bemerkungen. Byzantin. Ztschr. XVI. S. 654. Beispiele der nämlichen Darstellung in der russischen Kirchenmalerei hat soeben Millet in der Revue archéologique. 1908. I. S. 183f. Anmk. 4 zusammengestellt.

Digitized by Google

Vorläufer unter dem Herzen trägt, und die Häupter des Apostelkollegiums bezeichnen treffend die Eingangspforte zu den beiden großen Hälften der neutestamentlichen Heilsgeschichte: dem Leben und Wirken des Erlösers selbst und der in den Schicksalen der Apostel anhebenden Geschichte seiner Kirche und ihrer Heiligen. Dem Mittelschiffe zu sind alsdann zunächst nicht weniger passend die Engel des Himmels und die Blutzeugen Christi auf Erden, die triumphierende und die streitende Kirche, sich gegenübergestellt. Über einer fast mannshohen ornamentalen Sockelbemalung erheben sich an der Pfeilerwand B 2 in reicher byzantinischer Heroldstracht, Szepter tragend, die Gestalten der Erzengel Michael und Gabriel, die zwischen sich das „hl. Keramion", eine Kreisscheibe mit dem Brustbild des knabenhaft jugendlichen Emmanuel, halten. Zu ihren Häupten erläutert die Beischrift: ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ die wieder an den serbisch-syrischen Psalter[1]) erinnernde Darstellung eines kleineren rechteckigen Bildfeldes: dem auf einer Matratze schlummernden Jesusknaben tragen zwei Engel, die Symbole der Passion, Kreuz und Lanze, das mit dem Schwamm gekrönte Hysoprohr und eine doppelhenklige Amphora, den „Leidenskelch" des Gethsemanegebetes oder das Gefäß mit Essig und Galle, zu. Die Pfeilerseite C 2 entbehrt einer gleich hohen malerischen Andeutung eines Sockels. Fast ihrer ganzen Höhe nach in zwei gleichwertige Stockwerke geteilt, bietet sie in jedem derselben ein Paar von Martyrern in Tunika und prunkvollem Mantel: Demetrios und Nestor unten, Georgios und Theodoros Tyron oben. Alle tragen diese gleichmäßig in der Rechten ein reichbehandeltes Stabkreuz, so daß bei dem Georgsbilde jede Bezugnahme auf den Drachenkampf fehlt. Zwei weitere Martyrer sind in derselben Tracht und Haltung dann auch noch an der rückwärtigen Seite des nämlichen Pfeilers bei C 3 gemalt: Arethas unten, Jakobos der Perser oben, je neben einem hl. Mönche. An dem folgenden die Kuppel stützenden Pfeilerpaar kommt endlich dem Mittelschiff und teilweise auch dem Querschiff und dem ersten Pfeilerpaare zu die Prophetenwelt zu ihrem Rechte. Die zur Vorlesung des Evangeliums dienende Holzkanzel verdeckt bei D 2 großenteils die königlichen Prachtfiguren Davids und Salomons, über denen eine derjenigen von B 2 genau entsprechende obere Bildfläche von der Szene des Abrahamsopfers mit Widder und Engel einge-



Abb. 6. Kreuzklosterkirche: Kopf Salomons (D 2)

[1]) Strzygowski, Taf. XXVI. Abb. 56. Vgl. meine Bemerkungen a. a. O. S. 653 f.

Digitized by Google



Abb. 7. Kreuzklosterkirche: Himmelfahrt des Elias (E 2) □

nommen wird. Sogar so gut als vollständig verdeckt sind durch den Patriarchenthron bei E 2 zwei andere Propheten. Durch die sichtbar gebliebene vordere Hälfte einer Namensbeischrift erfährt man nur noch, daß der eine der Dargestellten Elias war. Dessen Himmelfahrt bildet darüber den Gegenstand eines etwas höher als die gegenüberstehende Abrahamszene nach oben ragenden Historienbildes. Eine Prophetendarstellung füllt auch den von der Pfeilerseite D 1 ausgehenden Bogengurt. Es ist Daniel in der Löwengrube in der bekannten sich von der römischen scharf abhebenden orientalischen Auffassung: der Prophet ist mit reicher Hoftracht vollständig bekleidet und trägt auf dem Haupt das Rudiment einer phrygischen Mütze; ein Engel führt Habakuk durch die Luft zu ihm. Die Illustration je einer Psalmen- und einer Proverbienstelle in einem Sockelfelde ergänzt diese Prophetenbilder. Im unteren Teile von D 1 ist es ein, abgesehen von seinem weißen Lendenschurze, nackter weißhaariger und einen schweren Holzprügel über dem Nacken tragender Greis, den die Kanzeltreppe überschneidet: wohl der nach Ps. 48 (49) 13 bezw. 21 dem unvernünftigen Vieh gleich gewordene Mensch, da die erklärende Beischrift durch die Anfangsworte dieses Psalms gebildet wird: *Ἀκούσατε ταῦτα πάντ<α τὰ>ἔθνη, ἐνωτίσασθε π<άν>τες οἱ κατοικοῦντες τὴν οἰκουμένην, οἵ τε γηγενεῖς καὶ υἱοὶ τῶν ἀν<θρώπ>ων* („Höret dies alle Völker; merket auf alle Bewohner des Weltrunds, Erdenkinder und Söhne der Menschen"). An entsprechender Stelle von E 1 dienen die Worte Prov. 9. 1: *ἡ σοφία ὀκοδόμ<σ>εν αὐτῖ οἶκον* („Die Weisheit erbaute sich ein Haus") als Erklärung eines Bildes, das man voll erst versteht, wenn man die Fortsetzung der Bibelstelle in Betracht zieht: „und sie führte sieben Säulen als Stützen auf, schlachtete ihre Opfer, mischte im Mischkruge ihren Wein und bereitete ihren Tisch zu". In der Tat sieht man die Personifikation der göttlichen Weisheit vor einem gedeckten Tische sitzen, hinter welchem sich, eine Bogenarkade von sieben Säulen an seiner sichtbaren Längsseite aufweisend, ein tempelartiger Bau erhebt, während von der anderen Seite mehrere Diener herzutreten, deren einer mit weit ausgestreckter Hand einen Pokal hält. Abgeschlossen wird der ganze Kreis alttestamentlicher Darstellungen an der Pfeilerwand D 4 durch die auf der Grenzscheide der beiden Testamente stehenden Ge-



Abb. 8. Kreuzklosterkirche: Daniel in der Löwengrube (D 1) □

Digitized by Google

stalten des Täufers und seines im priesterlichen Ornat gegebenen Vaters Zacharias, über denen die Szene der Geburt des ersteren gemalt ist.

Zwischen alles das schieben sich nun aber noch verschiedenartige weitere Elemente. Daß namentlich das monastische einen breiten Raum einnimmt, ist in einer Klosterkirche begreiflich genug. So finden wir denn an hl. Mönchen schon zur Linken des Eintretenden neben der Türe am Punkte a einen ungenannten, an der Pfeilerwand C 3 übereinander Markellos, Abt der Akoimeten, und Theodoros Studites, sowie paarweise nebeneinander an dem aus der Eingangswand hervorspringenden Mauerpfeiler A einen Euthymios und Georgios, bei C 4 Maximos den Bekenner und Johannes von Damaskus, bei E 1 Sabas und den Gründer der meist vielmehr nach jenem genannten Lawra, Euthymios, bei E 4 einen Lukas und Prochoros, bei D 3 Athanasios vom Athos und Isidoros von Pelusion, und bei B 3 den Altmeister des ägyptischen Mönchtums, Pachomios, dargestellt, wie er von himmlischer Hand das Mönchskleid empfängt: trotz des gemeinsamen Typus durchweg markante und kräftig individualisierte Erscheinungen. Etwas weniger zahlreich sind die abgebildeten hl. Bischöfe. Auf der Pfeilerwand D 1 steht über der Psalterillustration neben einem als vornehmer Jüngling in reicher, weltlicher Kleidung, ein offenes Buch in Händen, gegebenen hl. Christophoros Kyrillos von Jerusalem. Seinen Namensvetter von Alexandreia gewahrt man gegenüber neben Athanasios auf der Pfeilerwand B 4. Auf dem von dieser aufsteigenden Bogengurt folgen sodann übereinander im Gegensatz zu diesen Vollgestalten in Brustbildern ein hl. Mokios und hl. Theodotios, und in noch kleineren Brustbildern erscheinen oben an den Pfeilerwänden C 4 und E 1 sich gegenüber die Heiligenpaare Michaël von Synada und Niketas bezw. Basileios und Johannes Chrysostomos. Alle diese in Gesichtszügen, Haar- und Barttracht höchst individuellen Hierarchen tragen gleichmäßig statt des aus der Dalmatika hervorgegangenen Sakkos noch die kreuzgemusterte Paenula, das sog.

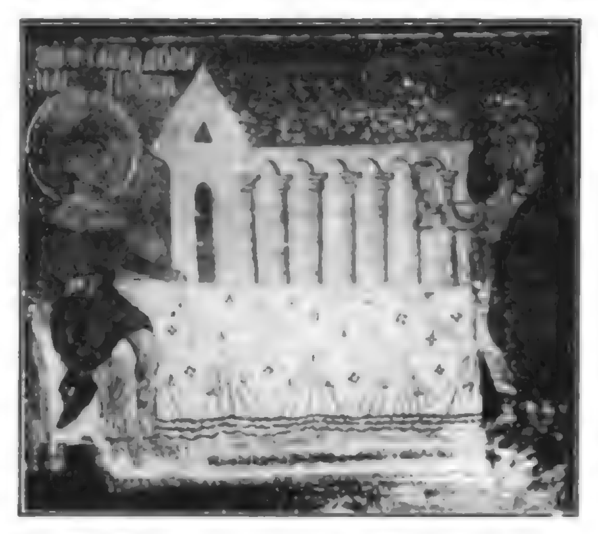


Abb. 9. Kreuzklosterkirche: „Die Weisheit hat ihr Haus erbaut" (E)



Abb. 10. Kreuzklosterkirche: Hierarchen (B 4)

Digitized by Google



Abb. 11. Kreuzklosterkirche: Patriarch Judas (F 2) ◻

πολυσταύριον [1]) und ein noch sehr dem römisch-altchristlichen Pallium ähnliches Omophorion, also eine für den Orient verhältnismäßig altertümliche liturgische Kleidung. Eine gleichfalls kreuzgemusterte Kalotte ist dagegen als Kopfbedeckung für Athanasios bezeichnend und dürfte Vertrautheit mit Sonderheiten des alexandrinischen Ritus verraten. Das weibliche Geschlecht vertreten in diesem Pantheon von Heiligengestalten nur sehr bescheiden zwei die Pfeilerwand D 3 nach oben abschließende Brustbilder der hl. Christina und Maria Magdalena. Wie sie blickt in ein Seitenschiff auch am Sockel von E 3 ein von Pfeilen durchbohrter hl. Sebastianus, vor welchem ein Stifterporträt in knieender Stellung gegeben ist. Dagegen sind aus dem Mittelschiff noch zwei Brustbilder zu erwähnen, welche die Zwickel neben dem die Pfeiler B und D verbindenden Bogen füllen. Sie stellen zwei der siebzig Jünger Christi, Siluanos und Rufinos, dar, die in unserer Kirche schwerlich von jeher die einzigen Vertreter dieser Heiligenklasse waren.[2]) Nicht nur die entsprechenden übrigen Zwickelräume, sondern auch andere Flächen in den höheren Regionen des Mittelschiffes mögen so ursprünglich von Herrenjüngern und dann wohl auch von Aposteln belebt gewesen sein.

Den in der Ausmalung keiner byzantinischen Kirche fehlenden Darstellungen aus dem Herrenleben waren wohl die teilweise mächtigen Wandflächen des Querschiffs gewidmet. Wenigstens hat sich am oberen Teile der hierher blickenden Pfeilerseite E 4 ein Bild der Versuchung Christi erhalten, der selbst auf der Zinne des Berges steht, von welchem, ein affenähnlicher Unhold, Satan rücklings herabstürzt, und über dem Bogen, der zum südlichen Seitenraum des Bemas Einlaß gewährt, blickt von der Hochwand d eine Anbetung der Magier herab: zu der mit dem göttlichen Kinde halb im Profil thronenden Madonna, hinter der Joseph steht, treten die morgenländischen Gäste als Greis, Jüngling und Mann eilig und kaum erst mit einer



Abb. 12. Kreuzklosterkirche: Die Jakobsleiter (G 2) ◻

[1]) Vgl. über das seit dem XI. Jahrhundert Boden gewinnende liturgische Kleidungsstück Braun, Die liturgische Gewandung im Okzident und Orient. Freiburg i. B. 1907. S. 237 f.

[2]) Einen vollständigen Zyklus aller „Siebzig“ sieht das Malerbuch III, 29 (§ 385, Ausgabe von Konstantinides, Athen 1885, S. 188 ff.) vor.

Digitized by Google

leisen Andeutung eines bevorstehenden Niederkniens heran, ein wesentlich noch durchaus frühchristliches Kompositionsschema. An Bogen und Gewölben des Querschiffs scheint sich dagegen, von dem das Langhaus abschließenden Pfeilerpaare übergreifend, prinzipiell Alttestamentliches fortgesetzt zu haben, nur daß hier neben der Prophetenwelt mehr die Patriarchengeschichte zur Geltung gekommen sein dürfte. Ein Prophet Sophonias ragt auf dem über D 4 aufsteigenden Bogengurt in das Querschiff herein, und in dem dieses vom Mittelraum des Bemas trennenden Bogen haben wir zur Linken über F 2 einen genau entsprechenden Patriarchen Judas, zur Rechten über G 2 den am Fuße der Engelsleiter schlafenden Jakob vor uns.



Abb. 13. Kreuzklosterkirche: Romanos der Melode und Petrus von Alexandreia (F 2e) □

Flankiert war dieser Bogen ursprünglich in der oberen Hälfte der Pfeilerfronten F 1 und G 1, wie es noch heute die Chorbogen des Domes in Messina, der Capella Palatina und der Martorana in Palermo sind und wie es zu Anfang des XII. Jahrhunderts der Bogen gewesen zu sein scheint, der in Jerusalem die Rotunde der Auferstehungskirche von einer durch den Kaiser Konstantinos Monomachos an sie angebauten Apsis trennte,[1] durch die beiden Gestalten der Verkündigung. Doch ist nur mehr auf F 1 vor einem Architekturhintergrund der Erzengel erhalten, der, die Rechte zum Redegestus erhoben und in der Linken eine offene Schriftrolle mit den Anfangsworten des von ihm der Jungfrau entbotenen Grußes haltend, eilig nach rechts schreitet.[2] Unter ihm blickt die Kirche hinab, ein Muster hieratisch strenger Ruhe, die als solche ausdrücklich von der Beischrift bezeichnete „Hodegetria" d. h. derjenige byzantinische Madonnentypus, der stehend mit der einen Hand auf das von der anderen getragene Kind, gleichsam den Weg weisend, hindeutet. Ihr entspricht auf G 1 der stehende Christus als Pantokrator, der, die Rechte zur machtvollen Segensrede erhoben, mit der Linken ein

[1]) Nach dem Zeugnis der Palästinabeschreibung des russischen Higumenos Daniel (Ausgabe von Noroff. Petersburg 1864. Übersetzug, S. 18 f.).

[2]) Von mir abgebildet. Röm. Quartalschr. 1906. Taf. VIII, Abb. 1.

geschlossenes Buch trägt. Die riesengroßen Bildnisse dessen, der so, wie er als Lehrer und Wohltäter der Menschen durchs Land wandelte, als Weltrichter wiederkommen wird, und seiner stets zu milder Fürsprache bei ihrem göttlichen Sohne bereiten Mutter, bilden für das Auge des gewöhnlichen Gläubigen den Abschluß der großen Bilderpredigt, welche für ihn die Ausmalung des Gotteshauses darstellt: zwei feste Pole, die seine ganze Aufmerksamkeit gebieterisch heischen.

Wir betreten eine völlig neue Welt mit den Pfeilerseiten F 2 und G 2, die bereits zu dem durch das Ikonostasion verschlossenen Hauptraum des Bemas gehören. Hier ist die geheimnisvolle Opferstätte, an der nur das Auge des Priesters die hehren Vorbilder seines eigenen Amtswirkens schauen soll. Zwei hl. Diakone halten gewissermaßen auf der Schwelle des Allerheiligsten Wache: der fast völlig zerstörte Protomartyr Stephanus zur Rechten; in geschäftigem Eifer sein Weihrauchfaß zum Gebrauche rüstend, der große Melode Romanos, der Fürst altbyzantinischer Kirchendichtung im justinianischen Zeitalter, zur Linken. Über ihnen erscheinen wiederum zwei hl. Bischöfe, bei G 2 der Apostelschüler und Blutzeuge Polykarpos von Smyrna, bei F 1 ein „Eleutherios" d. h. wohl der gleichnamige Papst des II. Jahrhunderts. Beide halten offene Schriftrollen, auf welchen man Stellen der eucharistischen Liturgie liest. Eine ganze Reihe gefeierter Hierarchen mit dieser Ausstattung fordert das Malerbuch vom Athos an den Wänden rings um den Altartisch.[1]) Wenn nun neben Romanos in der Unterzone der nördlichen Seitenwand e fast vollständig noch ein dritter hl. Bischof, gleich jenen beiden anderen im Gegensatz zu den sämtlich en face gegebenen Einzelgestalten von Heiligen im Kirchenschiff in Profilstellung, erhalten ist, — der Martyrbischof Petrus von Alexandreia nach seinem ikonographischen Typus! — so unterliegt es kaum einem Zweifel, daß einst auch in der Kirche des palästinensischen Kreuzesklosters jener vom Athosmönche formulierten Forderung entsprochen war und ein Fries auf ihren Schriftrollen Stellen des liturgischen Textes zur Schau stellender hl. Bischöfe als unterste Zone seines malerischen Schmuckes den ganzen Hauptraum des Bemas umzog. Ja die Profilstellung der Hierarchen scheint mir, auf ein bedeutungsvolles Zentrum hinweisend, noch zu der weiteren Vermutung zu berechtigen, daß den Mittelpunkt dieses Frieses im Halbrund der Apsis ehemals in irgendeiner Form das Sujet der „göttlichen Liturgie" d. h. einer himmlischen Meßfeier durch den erhöhten Christus selbst gebildet hat.



Abb. 14. Kreuzklosterkirche: Polykarpus (G 2)

Es erübrigt noch den Blick zu den mächtig ansteigenden höheren Teilen der Wandflächen e und f zu erheben. Die erstere füllte über dem Hierarchenfries eine einzige Darstellung: ein Allerheiligenbild vom Typus des im Malerbuche[2]) mit der

[1]) IV, § 533 (Ausgabe von Konstantinides, S. 251).
[2]) II, 27 (§ 359, Ausgabe von Konstantinides, S. 180 ff.).

Digitized by Google

Etikette: *Ἐπὶ σοὶ χαίρει* bezeichneten. Erhalten sind zum großen Teile die oberste Zone wo von Engelscharen umgeben, die Gottesmutter mit dem Jesuskinde thront, sowie der linke Rand von vier darunter gelegten Zonen, die aus Wolken ragend die Brustbilder verschiedener Heiligenchöre vorführten. Auf der gegenüberliegenden Wandfläche f sind abgesehen vom Hierarchenfriese übereinander noch drei inhaltlich selbständige Darstellungen zu unterscheiden. Die dürftigen Reste der untersten berechtigen zu der bestimmten Annahme daß vor dem Hintergrund einer Felsenlandschaft die Kreuzauffindung oder die Aufrichtung des gefundenen Kreuzholzes durch Konstantin und Helena gegeben war. Darüber war im Bilde die Lokallegende des Kreuzesklosters erzählt. Durch eine Beischrift unzweideutig erläutert, ist noch sehr gut der eben die „drei Hölzer" aus der Hand Abrahams entgegennehmende Lot, d. h. die äußerste Gestalt rechts, erhalten. So gut als unversehrt ist dagegen wenigstens zur starken Hälfte die oberste Darstellung, eine Szene des legendarischen Marienlebens: die künftige Gottesgebärerin wird, noch ein zartes Mädchen, der Zahl der Tempeljungfrauen eingereiht. Die hervorragende Bedeutung, welche diese sog. *εἰσόδια τῆς θεοτόκου* („der Eintritt der Gottesmutter" nämlich in den Tempel) als Vorwurf der bildenden Kunst gewann, hängt wie das ihnen gewidmete eigene Kirchenfest im letzten Grunde aufs innigste mit der von Justinian auf dem Areal des alten Tempelplatzes errichteten glanzvollsten Marienkirche des frühchristlich-byzantinischen Jerusalems zusammen, deren Material heute in der Moschee al-Aqsâ verbaut ist. Wenn wir hier dem Gegenstand koordiniert mit der Geschichte des Hl. Kreuzes begegnen, welchem Kirche und Kloster geweiht sind, so weist dies wohl auf irgend welche engere Beziehungen zurück, in denen diese einmal mit dem justinianischen Muttergottesheiligtum gestanden haben müssen.[1]) Die gedrängte Synthese dessen was die Heiligenbilder des Gemeinderaumes außen in breiter Ausführlichkeit entfalteten, sah von der einen, die den Bewohnern gerade dieses Klosters teuersten Züge heiliger Sage sahen von der anderen Seite auf den Altar herab. Leider gestattet nichts, zu erraten, was im Kreuzgewölbe oben und in der Halbkalotte der Apsis diesen bildlichen Schmuck des Opferraumes vervollständigte. War eine an diesem Punkte sicher stehende Sonderüberlieferung palästinensischer Kirchendekoration befolgt,[2]) so füllte die



Abb. 15. Kreuzklosterkirche: Kreuzeslegenden (f)

[1]) Dieses war, wie man aus dem Pratum Spirituale des Johannes Morchos ersieht, ein hervorragendes Zentrum monastischen Lebens. Man vgl. z. B. cap. 68 (Migne Patrologia Graeca LXXXVII, Sp. 2917).

[2]) Die „Anastasis" ist in der Hauptapsis gemalt in der Kreuzfahrerkirche zu Abû Ghôsch und befand sich an entsprechender Stelle in der Apsis des Konstantinos Monomachos am Heiligen

Digitized by Google

letztere die monumental wirkende Komposition der „Anastasis" d. h. der Befreiung der Stammeltern durch die siegreich aus der Unterwelt emporsteigende Seele Christi in Gegenwart mindestens noch Johannes des Täufers, Davids und Salomons.

Füge ich hinzu, daß an einer nicht mehr zu ermittelnden Stelle der Kirche früher auch eine Reihe als heidnischer Propheten des Erlösers gefaßter griechischer Philosophen dargestellt waren, deren prächtige Charakterköpfe, bei der Zerstörung dieses Gemäldes mit der sie tragenden Stuckschichte gerettet, jetzt in einem lichtlosen Nebenraume aufbewahrt werden, so habe ich den Leser erschöpfend über den Bestand des Kreuzesklosters an Wandmalereien unterrichtet.

Diese Monumentenmasse, über deren stilistische Seite ich vorläufig ihn bitten muß, sich an der Hand der Abbildungen selbst ein Urteil zu bilden, ist nun ebenso genau als urkundlich datiert. Allerdings müßte ihre Datierung demjenigen eine peinliche Enttäuschung bereiten, der naiv genug wäre Denkmäler der christlich-orientalischen Kunst ausschließlich oder auch nur vorzugsweise nach ihrem unmittelbaren Alter zu werten. Während nämlich neben dem Verkündigungsengel an der Pfeilerfront F 1 das Datum: *αχμγ΄ μνηνὶ Αὐγουστῳ ι΄* (10. August 1643) zu lesen ist, flankieren über der Eingangstüre das Marienmedaillon und die Gotteshand links ein iberischer, rechts der folgende, ohne Korrektur seiner Orthographie mitgeteilte griechische Text einer ausführlichen auch die Künstler nennenden Datierungsinschrift: *Ἱστορήϑη κ<αὶ> ἀνακαινίσϑι ὁ ϑεῖος κ<αὶ> πάνσεπτος ναὸς τοῦ τιμίου κ<αὶ> ζωοποιοῦ στ<αυ>ροῦ διὰ ἐξόδου κ<αὶ> βοηϑείας τοῦ ἐκλαμπροτάτου αὐϑηντὸς Λεοντταντιανοῦ κ<αὶ> διὰ συνδρομῆς κὲ κόπου τοῦ πανοσιωτάτου ἐν ἱερομοναχοῖς κ<αὶ>ἀρχιμανδρίτου κυρίου Νικιφόρου κ<αὶ> διὰ χειρὸς κ<αὶ> ἐπιστήμις τῶν τελεστάτων ἐν ἱερομοναχοῖς Μουσὶ κ<αὶ> Γριγορίου Νεοφύλου κ<αὶ>Γερασίμου Μινὰ ἱεροδιακόνου. ἔτει ἀπὸ χ<ριστο>ῦ αχμδ΄ μηνὶ Ἰανουαρίω ια΄* („Ausgemalt und erneuert wurde der göttliche und hochehrwürdige Tempel des verehrungswerten und lebendigmachenden Kreuzes auf Kosten und mit Hilfe des erlauchten Selbstherrschers Leontantian und unter Mitwirkung des hochwürdigsten Mönches und Abtes Herrn Nikephoros durch Hand und Fertigkeit der allerletzten Mönche Moses und Gregorios Neophylos und Gerasimos Menas, eines Diakons. 11. Januar 1644 n. Chr."). Unser Gemäldeschmuck geht zunächst also nur bis ins XVII. Jahrhundert zurück und wurde von der Ostseite des Querschiffs an in der verhältnismäßig sehr kurzen Zeit vom 10. August 1643 bis zum 11. Januar 1644 vollendet. Ja unverkennbar sind einzelne Teile des Erhaltenen in ihrer gegenwärtigen Gestalt sogar noch jünger. Die Apostelfürsten, die Heimsuchung, die Versuchung und der Prophet Sophonias sind stilistisch moderner und in ihrer technischen Ausführung erheblich minderwertiger als das übrige. Beim Christus-Pantokrator sind die Spuren einer ganz unfähigen Übermalung deutlich zu erkennen, die u. a. anscheinend das geschlossene Buch in seiner Linken an die Stelle eines geöffneten setzte. Anderwärts wieder — an den Pfeilerwänden B 4, C 3, D 1 und D 4 — verraten den Eingriff einer jüngeren Hand wenigstens die Beischriften die in klaren griechischen Druckmajuskeln

---

Grabe und in der Geburtsbasilika in Bethlehem, deren Mosaiken auf Kosten des Kaisers Manuel Komnenos (1143—1180) neu ausgeführt wurden.

Digitized by Google

über ältere iberische oder über schnörkelhafte stilisierte griechische Schriftzüge aufgemalt sind, wie sie die Masse der Beischriften übereinstimmend mit den beiden Datierungen aufweisen.

Umgekehrt behauptet aber nicht nur die mündliche Ortstradition, daß die in der Tat stilistisch und technisch besonders gute Magieranbetung älter sei als das Werk der mönchischen Maler der Jahre 1643 und 1644. Wir dürfen vielmehr ganz allgemein annehmen, daß diese gegenständlich überhaupt nichts neues schufen, sondern daß schon ihr Werk, wie es ja auch die Inschrift vom 11. Januar 1644 in ihren ersten Worten klar andeutet, lediglich dasjenige einer allerdings stilistisch gewiß neue Werte erzeugenden Restauration präexistenter Darstellungen desselben Inhalts war. Der römische Blutzeuge Sebastianus hat im Orient niemals eine solche Verehrung genossen, daß ein echter Orientale daran hätte denken können, seinem Martyrium ein Votivbild zu widmen, das seinen frommen Stifter als Zeugen desselben einführt. Dieses Sujet kann in die Bilderwelt der Kreuzklosterkirche nur im Zeitalter der Kreuzfahrerherrschaft gekommen sein, die sich durch ganz genau entsprechende Malereien auch an den Säulenschäften der Geburts-Basilika in Bethlehem verewigt hat.[1]) Und als Ganzes kann wieder ein Werk der Franken das, was die Moses, Gregorios und Gerasimos von Grund aus erneuerten, wegen des doch wesenhaft orientalischen Charakters nicht gewesen sein, den die Bilder in ihrer Gesamtheit gegenständlich und ikonographisch zeigen. So sehen wir ahnend von den heutigen, bestenfalles abgesehen von der Magieranbetung ein starkes Vierteljahrtausend alten Gemälderesten über mannigfache Erneuerung und Umgestaltung des ältesten Bilderschatzes hinweg, wenn wir dessen Entstehungszeit suchen, ahnend bis hart an das erste christliche Jahrtausend hinauf, und mögen sie näherhin in die Mitte des XI. Jahrhunderts verlegen, in welcher ein damals vorgenommener Neubau von Kloster und Kirche der letzteren auch ihren heutigen Grundriß gegeben haben dürfte. Den Nachhall vorfränkischer Kirchenmalerei Palästinas, ein Stück der in ihrer Bedeutung uns immer klarer werdenden christlich-syrischen Kunsttradition haben wir im Dêr el-Musallabe zu erkennen, wo sich in den Trümmern seiner Wandgemälde Züge finden, die, ohne einer Abhängigkeit vom Abendlande verdächtig zu sein, vom Typus der auf dem Athos herrschenden abweichen.

An diesem Punkte wird eine sorgfältige und ins Detail gehende Vergleichung des hier erstmals näher bekannt gemachten Materials mit den Vorschriften des Malerbuches und den wirklichen Fresken der Athosklöster einzusetzen haben. Ich kann eine solche im Augenblick und an dieser Stelle nicht durchführen. Wohl aber mag schon hier der Finger wenigstens im allgemeinen auf eine Reihe bedeutungsvoller Unterschiede gelegt werden, welche sie ins klarste Licht stellen wird. Die räumliche Verteilung der verschiedenen Darstellungen in der palästinensischen Kirche ist eine andere als die auf dem „heiligen Berge" kanonisch gewordene. Die Illustrationen der Bibelstellen Ps. 48 (49) 13 (= 21), Prov. 9, 1 f. und Weish. 3, 1 sind nach Maßgabe des Malerbuches dort unbekannt, und auch zu der Darstellung des schlafenden „Lammes

[1]) Vgl. Röm. Quartalschr. 1906, S. 158 f.

Digitized by Google

Gottes" findet sich nur eine recht entfernte Parallele.[1]) Das die Gottesmutter verherrlichende Allerheiligenbild ist auf dem Athos der Kreuzklosterkirche gegenüber entwicklungsgeschichtlich jünger, weil ungleich weiter und reicher im Detail ausgestaltet. Der Typus der nämlichen als Einzelfiguren eingeführten Heiligen ist hier und dort vielfach ein sehr verschiedener, der im Versuchungsbild wiedergegebene Moment ein anderer. In den Szenen des Abrahamsopfers, der Geburt des Täufers und der Magieranbetung fehlen vor den Toren Jerusalems Details, welche das Malerbuch fordert,[2]) während sich ein auf dem Athos unerhörtes hier in derjenigen der Himmelfahrt des Elias findet, ein höchst merkwürdiges zugleich: ein zweiter neben Elisäus stehender Zeuge der wundersamen Entrückung d. h. schwerlich etwas anderes als der nicht mehr verstandene Jordan, welchen seit einem römischen Katakombenfresko in Santa Domitilla (Wilpert, Taf. 230, 2)[3]) die frühchristliche Kunst mehrfach in diese Darstellung eingeführt hat. Man sieht: es besteht ein Gegensatz eigentlich auf der ganzen Linie, der den palästinensischen Fresken in unseren Augen einen fast unschätzbaren Wert verleihen sollte, und es muß als ein recht handgreiflicher Beleg dafür erscheinen, was die Kunstwissenschaft auf dem Boden der Terra Sancta noch alles nachzuholen hat, wenn sie bisher unbeachtet bleiben konnten.

---

[1]) Das schlafende Jesuskind, das von der Muttergottes ehrfurchtsvoll betrachtet und von Engeln (ohne Passionswerkzeuge!) bewacht wird, soll nach IV, § 523 (Ausgabe von Konstantinides, S. 252) über der Kirchentüre dargestellt werden. Über die wirklichen Fresken dieser Art vgl. Strzygowski a. a. O. S. 44.

[2]) Berg und Diener Abrahams an dessen Fuß; der schreibende Zacharias; das Haus und das Gefolge der Magier. Vgl. II, 2; III, 34; II, 20 (§ 36; 427; 166; Ausgabe von Konstantinides, S. 64; 211; 112 f.).

[3]) Der von Wilpert, Textband S. 418, Anmk. 6, geäußerten Anschauung, daß gerade in dem zitierten Fresko von Santa Domitilla nicht der Jordan, sondern ein unbekannter beliebiger Zuschauer dargestellt sein wolle, vermag ich mich nicht anzuschließen.



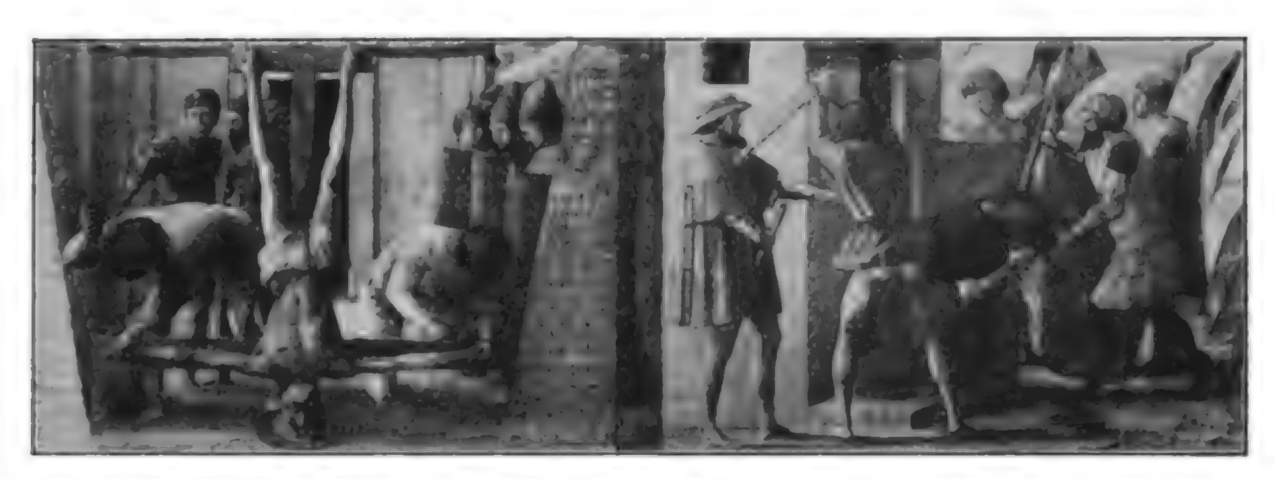


Abb. 1. MASACCIO: Martyrium Petri und Enthauptung des Täufers
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum □

Andrea di Giusto und das dritte Predellenstück vom pisanischen Altarwerk des Masaccio

Von Detlev Freiherrn von Hadeln

Im Jahre 1880 erwarb die Berliner Gemäldegalerie vom Marchese Gino Capponi in Florenz zwei Teile der ehemaligen Predella eines Altarwerks, das Masaccio für S. Maria del Carmine zu Pisa geliefert hatte. Neuere Urkundenforschung [1] hat ergeben, daß dies von Vasari beschriebene Werk im Auftrage des Notars Giuliano di Colino degli Scarsi im Jahre 1426 hergestellt wurde, also in die letzte Schaffenszeit des 1428 gestorbenen Meisters gehört.

Das eine der beiden Berliner Täfelchen zeigt die „Anbetung der Könige"; sie nahm nach Vasaris [2] Angaben die Mitte der Predella ein. Eingeschlossen wurde die „Anbetung" durch Darstellungen von Szenen aus der Legende des Heiligen Petrus, Johannes des Täufers, Julianus und Nikolaus, der Heiligen, die im Hauptbilde der thronenden Madonna zur Seite standen. So ist auf dem zweiten Berliner Stück das Martyrium Petri und die Enthauptung des Täufers dargestellt; beide Vorgänge durch einen vertikalen, goldenen Streifen von einander getrennt.

Das dritte Predellenstück, das also Episoden aus dem Leben des Heiligen Julianus und Nikolaus enthalten mußte, war bis vor kurzem nicht nachweisbar. Ein merkwürdiger Zufall führte es heuer in die Nähe der beiden anderen Teile. — Die Freude über die Entdeckung war aber keine ganz reine: das dritte Stück ist nicht von Masaccio ausgeführt, es ist nur Werkstattsarbeit. — Dieser Qualitätsunterschied mag erklären, daß die drei Stücke seinerzeit nicht beieinander geblieben sind, daß nur die beiden vornehmeren Meisterarbeiten ihren Liebhaber gefunden haben, das bescheidenere Gehilfenwerk losgerissen in unbekannte Hände kam.

---

[1] L. Tanfani Centofanti, Donatello in Pisa, und Not. d'artisti tratte da documenti pisani, p. 177 s. — G. Poggi, Miscellanea d'Arte I. p. 182 ss.

[2] Vasari, ed. Mil. II. p. 292.

Digitized by Google

Damit in Anbetracht der geringeren Qualität des neu aufgefundenen Stückes keine Zweifel über seine Zugehörigkeit zu den beiden eigenhändigen Masaccio-Werken aufkomme, sei folgendes bemerkt: Die drei Predellenstücke haben das gleiche Pappelholz als Malgrund, sie messen unterschiedslos 62 cm in der Breite, 22 cm in der Höhe. Die drei Stücke sind als eine koloristische Einheit komponiert. Die führende Farbe, Zinnober, ist in rhythmisch angeordneten Flecken über die drei Bilder verteilt. Der goldene vertikale Streifen, der das Petrusmartyrium von der Enthauptung des Täufers scheidet, trennt auch die Julianushistorie von der Nikolausdarstellung. Schließlich entsprechen, wie schon gesagt, diese Legendenscenen Vasaris Angaben. Die Summe dieser Indizien erlaubt die Zugehörigkeitserklärung.

Da die Julianuslegende nicht allgemein bekannt ist, mag eine kurze Wiedergabe am Platze sein. Die Legenda aurea[1]) weiß von fünf Juliani zu berichten. Von vier heiligen und als fünftem von „Julianus, non quidem sanctus sed sceleratissimus, scilicet Julianus apostata". Der uns interessierende ist der von Jacobus a Voragine an vierter Stelle aufgeführte. Fatalistisch ist seine Geschichte: Der Jüngling jagt einen Hirsch. Plötzlich wendet sich das Tier zum Jäger und spricht: „Du verfolgst mich, du, der Vater und Mutter morden wirst!" Julianus erschrickt und, damit sich die Worte des Hirsches nicht erfüllen können, beschließt er, die Heimat heimlich zu verlassen. Er zieht in die Ferne, findet Dienst bei einem Fürsten und zeigt sich so tüchtig, daß ihn der Fürst mit einer Gemahlin und einem Schlosse belohnt. — Das Fatum erfüllt sich dennoch. Die Eltern hatten sich aufgemacht, den verschollenen Sohn zu suchen. Eines Abends, als Julianus zufällig abwesend ist, erreichen sie das Schloß. Seine Gattin empfängt die Schwiegereltern und räumt ihnen für die Nacht das Ehebett ein, um selbst mit einem bescheidenen Lager vorlieb zu nehmen. — Am anderen Morgen, die Gattin war gerade zur Messe gegangen, die Eltern schlafen noch, kehrt Julianus heim und erblickt das im Ehebett schlummernde Paar. Er zieht das Schwert, und im Glauben, die ungetreue Frau und den Ehebrecher zu strafen, tötet er Vater und Mutter. — Als Julianus dann das Haus verläßt, kommt ihm die von der Kirche heimkehrende Gattin entgegen. Der furchtbare Irrtum klärt sich auf. Die Worte des Hirsches sind erfüllt. — Julianus, von seiner Frau begleitet, verläßt das Schloß und widmet sich, um seine Schuld zu büßen, ganz der Wohltätigkeit.

Merkwürdigerweise ist der unheiligste Moment der Legende zur Darstellung auf unserem Predellenstück gewählt: der Elternmord. — Aber auch andere Italiener haben gerade diesen Augenblick als den wichtigsten gewählt.[2]) Er mag das auch sein, alles andere in dieser absonderlichen Historie ist jenem Momente als Vorbereitung oder als Folge untergeordnet. — Der Mordszene ist dann rechts im Hintergrund der Augenblick beigesellt, der dem Heiligen die schreckliche Aufklärung bringt.

Die andere Hälfte des Predellenstückes enthält die bekannte Episode der

[1]) Jacobi a Voragine Legenda aurea. Ed. Th. Graesse. p. 140 ss.

[2]) Z. B. Venez. Holzschnitt des XV. Jahrhunderts. Ravenna. Bibl. Class. Abb. Ricci. Racc. art. di Ravenna. p. 115. — Trient besitzt in der Kathedrale einen Freskenzyklus von mehreren Szenen der Julianuslegende, oberital. XIV. Jahrh.

Digitized by Google



Abb. 2. ANDREA DI GIUSTO: Szenen aus den Legenden des Hl. Julianus und des Hl. Nikolaus
Privatbesitz

Nikolauslegende: Der jugendliche Heilige beschenkt drei mitgiftlose Mädchen mit goldenen Kugeln.

Die von Tanfani Centofanti (l. c.) veröffentlichten Dokumente setzen uns nun in den Stand, den Maler des dritten Predellenstückes namhaft zu machen. Es ist wohl sicher Andrea di Giusto da Firenze, der laut Urkunde vom 24. Dezember 1426 (diejenige vom 18. Dezember 1426 ist wohl auch auf ihn zu beziehen) Masaccio in Pisa bei der Herstellung des Altarbildes unterstützte und am genannten Tage eine Zahlung von 8 Lire 5 soldi erhielt.

Andrea di Giusto muß längere Zeit unter Masaccio gearbeitet haben. Denn in der bekannten Denunzia dei beni di Tomaso di S. Giovanni detto Masaccio e di Giovanni suo fratello agli Uffiziali del Catasto vom Jahre 1427 heißt es: „Siamo debitori d'andre di giusto il quale stette cho meco tomaso sopradetto, di suo salario fior. 6.“ [1]) Der Tag der Denunzia steht leider nicht fest. (Diejenigen Ghibertis, Tommasos Finiguerra und Brunellescos wurden im Juli abgegeben.) Auch stand offenbar an jenem Tage Andrea di Giusto nicht mehr in Masaccios Diensten (il quale stette cho meco). Aber die Höhe der geschuldeten Lohnsumme weist — zumal Andrea ja auch in Pisa Zahlung erhalten hatte — darauf hin, daß er nicht ganz kurze Zeit in Masaccios Atelier tätig gewesen ist.

Sonst wissen wir wenig von Andrea di Giusto. Im Jahre 1436 malte er ein Altarbild für S. Lucia de' Magnoli zum Preis von 60 Fiorini.[2]) Am 2. September 1450 ist er gestorben.[3]) Sein Sohn Giusto di Andrea (geb. 1440) trat im Jahre 1458 in die Werkstatt des Neri di Bicci ein; später malte er mit Benozzo in S. Gimignano und Certaldo.[4]) Mit welchen Gründen man Andrea di Giusto mit Andrea da Firenze, von dem ein 1437 datiertes Altarbild im Depôt der Uffizien (früher in Cortona) existiert, hat identifizieren können, weiß ich nicht.[5])

[1]) Gaye, Carteggio I p. 116.
[2]) Gaye, I p. 211.
[3]) Milanesi bei Vas. III p. 55.
[4]) Milanesi bei Vas. II p. 87 und III 54. Gaye I 212 f.
[5]) Milanesi bei Vasari und ihm folgend Sirén, L'Arte VII 342 ff.

Digitized by Google

Mir scheint, daß wir bisher nichts kannten, was als Arbeit des Andrea di Giusto hätte angesehen werden dürfen. Poggi (l. c.) war nicht ganz abgeneigt, ihm den Paulus des Museo Civico zu Pisa zuzuschreiben. Doch da die Zugehörigkeit dieser Figur zum Carmine-Altarwerk hypothetisch war,[1]) hatte jene Attribution keinen festen Halt. Anders mit unserem Predellenstück, das zweifellos zu Masaccios Altaraufsatz gehört, aber andererseits für den Meister nicht bedeutend genug ist, also mit gutem Recht Andrea di Giusto gegeben werden darf, dessen Mitarbeiterschaft ja urkundlich beglaubigt ist.



Abb. 3. ANDREA DI GIUSTO: Hl. Paulus
Pisa, Museo Civico □

Nachdem nun mit diesem Stücke Andrea di Giusto eine greifbare Gestalt geworden ist, glaube ich, daß tatsächlich ihm auch der Paulus in Pisa zu geben ist. Er steht in ganz gleichem Verhältnis zu Masaccios Figuren (zu denen der Brancaccikapelle), wie das geringere Predellenstück zu den beiden Meisterarbeiten. Damit wächst die Wahrscheinlichkeit, daß der Paulus, wie sein qualitativ höher stehendes — d. h. von Masaccio selbst ausgeführtes — Gegenstück, der heilige Andreas beim Grafen Lanckoronski in Wien, Teile des Carmine-Altarwerks sind. (Beide: Höhe 51, Breite 30 cm.)

Diese beiden Heiligen müßten, wie bereits Suida[2]) angenommen hat, mit zwei weiteren Kniestücken in einer zweiten Reihe, über den vier eingangs genannten

[1]) Die Hypothese war bereits von Schmarsow, Masaccio-Studien II, p. 78, aufgestellt worden.
[2]) Suida, L'Arte, 1906. p. 125.

Digitized by Google

Heiligen gestanden haben. Vasari nennt sie nicht namentlich. Er sagt nur: „E sopra, per finimento di detta tavola sono in più quadri molti Santi intorno a un Crucifisso." Vier Heilige sind ja nun nicht molti. Aber Vasari ist, wie bekannt, bei solchen Angaben nicht von ängstlicher Vorsicht. — In der ersten Ausgabe[1]) hatte er nur von der „tavola con infinito numero di figure piccole et grandi" gesprochen, ohne eine der Figuren — nicht einmal die im Mittelstück thronende Madonna — zu nennen. Vielleicht dachte er bei den „molti santi" auch an jene Figürchen, wie sie häufig in die Pilaster der gotischen Polyptychen eingelassen sind. — Vier derartige „Figure piccole", Masaccio gehörig und den beiden eigenhändigen Predellenteilen stilistisch so nahestehend, daß man sie bereits mit dem Pisaner Altar in Zusammenhang gebracht hat, besitzt ebenfalls das Kaiser-Friedrich-Museum. (Früher bei Charles Butler.) — Das Mittelstück der oberen Reihe, die Kreuzigung, hat Suida (l. c.) mit einem Bilde des Museo Nazionale zu Neapel zu identifizieren versucht (Höhe 85, Breite 63 cm). Ich habe das Bild vor Jahren gesehen, aber heute keine genügend klare Vorstellung von ihm, um eine Meinung abgeben zu können. —

Noch weniger kann ich das über die mir unbekannte Madonna, die Berenson (Rassegna d'Arte, 1908, Maggio) für das Mittelstück des Pisaner Altars hält. Der Abbildung nach hat es den Anschein, daß die Madonna Masaccio nahe steht. Auch die musizierenden Engel zu den Füßen der Madonna, die Vasari erwähnt, fehlen nicht. (Sie kommen in der florentinischen Malerei jener Zeit selten vor.) Die Maße (Höhe 117, Breite 74 cm) widersprechen nicht; sie haben aber auch nicht die Beweiskraft, die ihnen Berenson geben möchte.

Hoffen wir, daß sich noch etwas von den Seitenfiguren der Madonna wiederfindet. Dann erst wird man mit Sicherheit über die Zusammengehörigkeit der versprengten Stücke entscheiden können. —

[1]) Firenze, 1550. I p. 285.



Digitized by Google

Studien und Forschungen

MICHELANGELOS GIGANTENSCHLACHT.

Von Karl Borinski.

K. Frey hat (zu Tafel 65 seiner Ausgabe der Handzeichnungen Michelangelos, 7./8. Lieferung) meinen methodischen Bedeutungsnachweis der Tondo-Rötelskizze in den Uffizien durch einen bloßen Machtspruch ablehnen zu können geglaubt: Ich habe „die Rötelskizze falsch analysiert und das sei der Hauptgrund gegen meine Deutung". Da man es hier nun aber zunächst mit gar keiner subjektiven Deutung, sondern einer notwendigen Einreihung in einen gesicherten Zusammenhang von Motiven (den plastischen Kunstwerken des sommo artefice im Purgatorio) zu tun hat, so sei es uns erlaubt, hier auch das Selbstverständliche, bei kritischen Fachgenossen in der Beurteilung der Sachlage Vorauszusetzende zur Aussprache zu bringen.

Zunächst die Form der Skizze: das Tondo! Was in aller Welt konnte den Zeichner bewegen, seine Skizze durch die beiden parallelen Kreise einzurahmen, wenn nicht die Rücksicht auf die durch den Doppelkreisrahmen sofort kenntlichen Medaillons der sixtinischen Decke? Die Erhöhung der Schlange, auf die Frey mit dem kleinlauten Eingeständnis: „faute de mieux" mit einem Male wieder zurückgreift, nachdem er früher die doch weit mehr dazu in Beziehung stehende Oxforder Rötelskizze schon von ihr abtrennen wollte? Gibt es Entgegengesetzteres als die Form des oben nach beiden Seiten breit ausladenden, unten zusammengedrängten Zwickelbildes, des auf den Kopf gestellten Dreiecks und diese strenge Kreisform? Und dem Zeichner muß es doch darauf speziell angekommen sein, seine Komposition gerade dieser Form anzupassen, die in seinem gesamten Oeuvre nur im Hinblick auf die Medaillons zu begreifen bleibt. Auch ohne den gravierenden Doppelkreisrahmen!

Aber „ziehen wir sie doch einmal jeder anderen vor", wie Frey will, „die nicht befriedigende Deutung der ehernen Schlange" „bei diesem flüchtigen, aber geistreichen, einen Gedankenblitz gleichsam skizzierenden Entwurf". Wir wollen sehen, ob wir nicht dann gerade „willkürlich mit den historischen, künstlerischen und persönlichen Faktoren schalten", wie uns Frey jetzt vorwirft. Daß die Form der Skizze alsdann die reine Willkür darstellte, wird man zugegeben haben. Nun der Inhalt! Alles deutlich Erkennbare darin steht in Beziehung zu dem Vermummten oder Behelmten rechts oben, der sieghaft gebieterisch die beiden Arme ins Bild hineinstreckt. Er nun müßte nach Freys „nicht befriedigender" Deutung der Aufrichter der Schlange sein. Einen solchen kennt aber weder Michelangelos ausgeführtes Zwickelbild an der Decke, noch die doch mindestens in der unteren Partie zu ihm in Beziehung stehende (vergl. mein Buch S. 229) Oxforder Rötelzeichnung, noch irgend eine direkte Studie dafür. Wozu trägt der Aufrichter der Schlange — nach der Bibel (4. Mos. 21, 9) Moses selbst — einen Helm und platzt (mit flatterndem Mantel? aus der Wolke?) so jäh in das Bild hinein, daß er alles andere vorhaben könnte, nur nicht die Festsetzung eines Heilssymbols zur Friedung krankhaften Aufruhrs? Hier geht im Gegenteil aller Aufruhr auf ihn zurück. Nicht bloß der gerade unter ihm Hingestreckte, der so drastisch das „giacer . . . grave alla terra" des Danteschen Briareus in der Gigantenschlacht zum Ausdruck bringt: nein! auch seine Umgebung steht durchwegs in Beziehung zu ihm. Und zwar in der denkbar gegensätzlichsten zum Heile der Schlangenerhöhung! Mindestens dreimal begegnet das Motiv des Die-Hand-vors-Gesicht-Haltens: bei der aus der Mitte in den Vordergrund stürzenden Figur über dem Kopfe des Dahingestreckten, die das Gesicht in beiden Händen begräbt (wie anscheinend auch die rechts am Rande aus dem Bilde hinausstürzende); bei dem aufrecht Stehenden über seinem ausgestreckten rechten Beine dicht unter dem vorgeblichen Aufrichter der Schlange (er scheint intentioniert in der ausgeführten Aktstudie — neben der Tondoskizze —, bei der auch schon das Motiv der Erhebung des rechten Armes (zur Deckung des Gesichts) vorbereitet scheint); endlich bei dem Zurücktaumelnden vorn links! Also die Aufrichtung des Heils bewährt sich hier gerade darin, daß alle sich, entsetzt und zurückgeschleudert, die Augen vor ihm zuhalten? Nur eine, eine einzige Figur sieht nach der vorgeblichen Aufrichtung der Schlange zurück. Es ist die hinter dem Zurücktaumelnden zu äußerst links am Rande. Aber gerade sie ist, statt dadurch beruhigt und geheilt zu werden, im Begriff, mit vorgestreckten Armen aus dem Bilde hinaus zu flüchten!

Nichts also deutet hier auf das Schlangenwunder, alles aber auf blendende übermächtige Göttererscheinung. Daß der schießende Gott, den ich über dem „vom himmlischen Geschoß Niedergestreckten“ (fitto dal telo celestial) in dem vorgeblichen „Aufrichter der Schlange“ nachgewiesen zu haben glaube, nur die Geberde des Bogenspanners macht (ohne sichtbaren Bogen), hat die ausdrückliche Analogie des „bersaglio“ für sich. In der Reihe der Medaillons sekundiert ihm der Saul auf Gilboa, der auch nur die Geberde des Degenstoßes macht. Der Künstler vermied offensichtlich, wenn irgend angängig, die die Komposition störend durchschneidenden Waffen bei den um so energischer dargestellten Kampfbewegungen anzubringen. Oder er eliminierte und reduzierte sie so, wie z. B. in unserer Medaillonreihe die Waffen, mit denen die Söhne des Königs Sanherib ihren Vater angreifen.

Noch auf etwas möchte ich nicht unterlassen hinzuweisen, worauf mich gerade erst die fast grob deutliche Wiedergabe der Handzeichnung bei Frey gebracht hat. Der linke obere Rand der Tondoskizze ist durch allerlei Konturen ausgefüllt, die als bloßes Wolkengeschiebe, wofür ich sie anfangs hielt, doch zu eigenwillig und vor allem in diesem nur das Notwendigste festhaltenden zeichnerischen „Gedankenblitz“ doch zu vordringlich erscheinen. Betrachtet man sie wiederholt und aufmerksam, so wird sich das Bild eines auf dem Kriegswagen von links in das Bild Hineinstürmenden (von hinten Gesehenen, anscheinend auch Behelmten) ergeben. Es wäre Mars, der hier seinem Bruder Apollo auf der anderen Seite sekundierte. Auf dem Kriegswagen wird „Gradivus“ gerade von dem für Dante so bedeutungsvollen Statius (Thebais III 220 ff.) dargestellt. Er kann in dieser Form der Bewaffnung (Timbreo, Pallade e Marte armati Purg. K., 28f.) wohl durch einen Interpreten Dantes dem Künstler vorgeführt worden sein.

Denn die Stelle in Dantes Purgatorio wird ausführlich kommentiert und das himmlische Geschoß (telo celestial) von Landino nach Ovid (Met. I, 144) auf Zeus' Blitzstrahl gedeutet (passato dal folgore col quale Giove dal cielo l'havea percosso). Der das Geschoß nach unten entsendende Gott wäre danach nicht Apollo, sondern Zeus, das Attribut an seiner Rechten, das ich als zeichnerische Vorführung der losschnellenden Hand zu erklären suchte, einfach das herkömmliche Blitzbündel, dem die linke Hand nach unten die Richtung vorschreibt. Also genau wie auf dem Malcolm-Blatt des Brit. Museums und dem zu Windsor vom Phaeton-Sturz, „quando fu Giove arcanamente giusto“. Da Zeus (Giove) zum Unterschied von „den Göttern“ für Dante-Michelangelo Gott an sich bedeutet, so wäre damit auch seine ausschließliche Hervorhebung in dem vorläufigen „Blitzgedankenentwurf“ hinlänglich erklärt. Auch die Vermummung des in der Donnerwolke geheim (arcanamente) richtenden Gottes durch eine Art Tarnhelm!

8

DIE PHOTOGRAPHIE ENTDECKERIN KUNSTWISSENSCHAFTLICHER WERTE

Drei Beispiele können zeigen wie mittelst der Photographie auch von ferne her Erforschungen erfolgreich ausführbar und Aufschlüsse zu erlangen sind, die sonst am Ort nur mit größter Aufmerksamkeit und bei günstigen Lichtverhältnissen möglich wären.

Die erste Photographie eines der Igundi Michelangelos im Deckengemälde der Capella Sixtina kaufte ich in Rom 1890. Die jetzt von Braun & Co. in Dornach käuflichen Photographien sind unbrauchbar für Erforschungen der Technik des Gemäldes weil sie retouchiert sind. Auf eine Anfrage in Dornach, ob auch unberührte Platten kopiert wurden, schrieb die Firma daß sie die Beaderung der Risse habe fortmalen lassen!

Mit Hilfe der Photographie läßt sich die Zahl der Tagewerke, die Michelangelo für die Decke brauchte, annähernd berechnen — auch der kluge Aufbau und die vortreffliche Rücksichtnahme auf die schwierige Freskotechnik durch Feststellung der Linienführung für die Ansätze des nächsten Tagewerkes nachweisen. Man könnte sogar die Grenzen, gewissermaßen die Nähte des ganzen Teppiches der einzelnen Tagewerke bestimmen, eine Arbeit die ich beabsichtige. Steinmann bringt in seinem großen Werke von der Sixtinischen Kapelle über die Tagewerke und ihre Grenzen bei einigen Figuren Abbildungen und Angaben — er dürfte durch den Restaurator Prof. Seitz auf diese Erscheinungen hingelenkt worden sein, indem er auf dem Gerüst aus nächster Nähe die Wände studieren und befühlen konnte.

In unserem Bilde läuft die Linie des eingeputzten Tagewerkes für den Kopf entlang den Schlüsselbeinen (kluger organischer Schnitt im Akt) dann um die Locken, hierauf senkrecht abweichend in die Höhe, sodann dicht über den



Igundo über der Sibylla Delphica aus Michelangelos Deckenfresko in der Capella Sixtina □

□ (Zu „Die Photographie als Entdeckerin kunstwissenschaftlicher Werte“.)

Locken horizontal bis zum hellen Gurte der Architektenmalerei, hier senkrecht herab und etwa in der Höhe des Bicepsanfanges in einer flachen S-Linie hinauf zur Schulterhöhe.

Die zweite Photographie ein Stück aus Raffaels „Schule von Athen“, offenbart uns, daß der Künstler in den noch feuchten Putz die Zeichnung durch den Karton oder eine Kartonpause mit einem spitzen harten Werkzeug eindrückte. An anderen Gegenden, wo Caravaggio monochrom malte, fand ich im Jahre 1900 mit schwarzer Farbe oder Kohlenstaub aufgepuderte Punkte der Konture der durchstochenen Zeichnung — ein Verfahren, das heute noch jeder Dekorationsmaler ausübt.

Das Seitenlicht bringt die kleinen eingedrückten Gräben in der Photographie vollendet zum Ausdruck. Daß diese nur zur Aufzeichnung dienten, beweist, daß sie nachher beim Malen teils wieder verlassen wurden und überflüssig stehen blieben.

Die dritte Photographie von den Kopfe Julius II. aus dem Fresko von der „Messe von Bolsena“ verrät uns zwei Porträts von Julius in demselben Bilde. Das eine zeigt den kriegerischen Papst bartlos und mit kurzem Haupthaar, das andere übermalte zeigt ihn langbärtig mit längeren Haupthaar. Man beachte die Risse um den Hinterkopf, um Hals, Kinn und Lippen. Das erste malte Raphael vermutlich kurz nach dem ersten Zug des Papstes gegen Perugia und Bologna 1506, das andere später.

Steinmann sagt S. 176: Jedenfalls hatte Michelangelo im Dezember 1510 (vermutlich in Bologna), die Überraschung, den kaum vom heftigen Fieber genesenen Pontifex mit einem langen weißen Barte wiederzufinden.

Im September 1510 war der Papst wieder in Bologna und griff Ferrara an. Sein Einzug in Rom war am 27. Juni 1511.

S. 179 sagt Steinmann: „Julius II. ließ sich von Raphael in der Stanza della Segnatura (muß aber richtig heißen: d'Eliodoro) malen“.

Raphael scheint ihn ohne Bart nicht fertig gehabt zu haben, als der Papt plötzlich den Krieg beschloß und abreiste. Nach dem Kriege hat er die Sitzungen wieder aufgenommen und sich in seiner neuen Haartracht fertig malen lassen.

Herm. Grimm („Leben Michelangelos“) sagt S. 395 „Am Vorabend des Fronleichnamfestes 1511 war der Papst in Rom wieder angekommen usw. und weiter „Damals malte Raphael die Messe von Bolsena usw“.

Max Seeliger.

8

Digitized by Google



Die beiden vorderen Figuren aus der Hörergruppe zur Rechten von Plato und Aristoteles aus Raffaels „Schule von Athen" □

□ (Zu „Die Photographie als Entdeckerin kunstwissenschaftlicher Werte".)

Digitized by Google



Kopf Julius II. aus dem Fresko Raffaels „Die Messe von Bolsena"
(Zu „Die Photographie als Entdeckerin kunstwissenschaftlicher Werte".)

Digitized by Google



Abb. 1. NEAPEL, Wappenhalter vom Triumphbogen Alfons I.

ANTON MICHELLINO VON PISA.

Von Wilhelm Rolfs.

Unter den italienischen Meistern zweiten Ranges, die als Schüler und Werkstattgenossen der großen Quattroceutisten wichtig sind, treten allmählich einige deutlicher aus dem Dunkel hervor, in dem sie vor dem blendenden Licht jener bisher verborgen waren. Einer der Schüler Donatellos, der urkundlich mit ihm in Padua arbeitete, von Alfons I zur Arbeit an dem Neapler Triumphbogen berufen wurde und von Filarete neben Isaias von Pisa erwähnt wird, war Anton Michellino von Pisa [1]. Die Frage ist hier: Was hat er an den erwähnten Stätten geschaffen?

Von Fabriczy [2] sucht diese Frage in der Weise zu beantworten, daß er einen gewissen stilistischen Zusammenhang einiger donatellesker Werke in Florenz, Padua usw. nachweist und dafür mit der Methode des Ausschlusses unseren Künstler festlegt. Führt eine umsichtige und von so viel Beachtung und Erfahrung getragene Stilkritik, wie sie Fabriczy besitzt, auch oft zum gewünschten Ziel, so liegt doch im Wesen des Beweises durch Ausschluß eine zu große Gefahr und Unsicherheit, als daß wir uns ihm mit Vertrauen hingeben dürften. So ist' es auch in diesem Falle sehr wohl möglich, daß die von v. Fabriczy stilistisch zusammengebrachten Werke tatsächlich einem und demselben Donatelloschüler gehören, der aber keineswegs Anton Michellino zu sein braucht. Ich glaube auf festerem Boden zu wandeln, wenn ich davon ausgehe, daß sich am Neapler Triumphbogen unverkennbar donatelleske Arbeit findet, die unter sich übereinstimmt und für die urkundlich nur zwei Donatelloschüler in Betracht kommen können: Andreas von Aquila und Anton Michellino von Pisa. Es ist einleuchtend, daß mit dem Nachweis der Hauptarbeiten des Einen mit dem Reste auch die des Anderen bestimmt sind. Nun wird aber als Schüler Donatellos in Padua von Beiden nur Anton Michellino erwähnt. Ist daher eine stilkritische Übereinstimmung zwischen donatellesken Arbeiten am Triumphbogen in Neapel



Abb. 2. PADUA, Santo. Johannesadler

[1] Rolfs, Franz Laurana. Berlin. 1907. S. 201 ff.
[2] Repertorium f. Kstwschft. 1906. S. 380 ff.

mit anderen in Padua überzeugend nachweisbar, so ist dem Schlusse nicht zu entgehen, daß der in Frage kommende Meister niemand anders als Anton Michellino sein kann. Damit wäre wiederum ein Teil der Arbeiten am Triumphbogen festgelegt. Stimmen aber weiter diese stilkritisch mit den von v. Fabriczy zusammengestellten überein, so wäre damit schon ein den Umständen nach stattliches Lebenswerk dieses Meisters beieinander. Tun sie es nicht, so muß eben der Meister der v. Fabriczyschen



Abb. 3. NEAPEL, Triumphbogen Alfons I. Zwickelfüllung des oberen Bogens

Arbeiten ein anderer Donatelloschüler als Anton Michellino sein.

Was an donatellesker Art am Neapler Bogen vorhanden ist, habe ich in der genannten Arbeit über Franz Laurana zusammengestellt und soll hier nicht wiederholt werden. Dagegen muß ich hier stärker betonen, als es dort geschieht, erstens, daß auch die großen Greifen mit dem Wappen des Königs Alfons über dem unteren Bogen (Abb. 1) durchaus donatelleske Eigenart und zwar eine von der Metalltechnik auf Stein übertragene kräftige und saubere Mache aufweisen, und daß zweitens zwischen diesen Wappentieren mit ihren Füllhörnern und dem schwebenden Engel mit dem Füllhorn tragenden Putten darunter im oberen Bogen (Abb. 3) die engste stilistische Verwandtschaft besteht[1]). Anstatt weiterer Ausführungen verweise ich hier auf eine aufmerksame Prüfung der Abbildungen.

Mit diesen prächtigen Greifen, insbesondere mit ihrer kräftigen Art und dem herrlich stilisierten Gefieder der Schwingen stimmt auf ein Haar das Evangelistenzeichen des Johannes in Padua, der markige Adler, dessen Modellierung freilich durch den Erzguß noch vortrefflicher wirkt als der Marmor der Greifen (Abb. 2); mit dem Neapler Putten die Paduaner Tafel des die Harfe spielenden Engels, dem sich dort der die Pansflöte spielende anschließt. Urkundlich erhält nun unser Michellino in Padua zwei Engelstafeln und eins der Evangelistenzeichen: es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß wir im Johannesadler und den genannten zwei Tafeln diese beurkundeten Werke haben.

Damit wäre also unseres Meisters Werk in Padua wie in Neapel festgelegt. Beiläufig ergibt sich aus dem Umstande, daß die am unteren Bogen befindlichen Greifen ganz ebenso wie der linke Engel des oberen Bogenfeldes dem Anton Michellino gehören, daß die gesammte Ausschmückung der Stirnseite des Bogens in die letzten beiden Lebensjahre des Königs etwa von 1456—1458 fällt; denn erst am 31. Januar 1458 erscheint „Anthoni de Pisa" zusammen mit der bekannten Schar Peter von Mailand, Isaias von Pisa, Dominik Gajini, Paul von Rom und Franz Laurana zum ersten Male in den königlichen Rechnungsbüchern. Sicherlich aber müssen diese umfangreichen Arbeiten schon einige Jahre früher in Angriff genommen sein.

Wohin er von Neapel ging, steht dahin; v. Fabriczy meint nach Siena, wo er die Gottesmutter im Rund über der Querschifftür des Domes und ein Flachbild mit Gottesmutter im Saracinihause angefertigt habe. Bringt man nun diese und die ihm zugeschriebenen Arbeiten mit den von uns gefundenen zusammen, so ist es nicht ganz leicht, sie von derselben Hand zu halten. Immerhin möchte ich die Frage offen lassen, bis eine genaue Untersuchung des gesammten Materials an Ort und Stelle eine sichere Entscheidung möglich macht.

[1]) Es kommen noch ein Paar Stücke in Betracht, die wir hier wegen ihrer geringen Wichtigkeit übergehen.

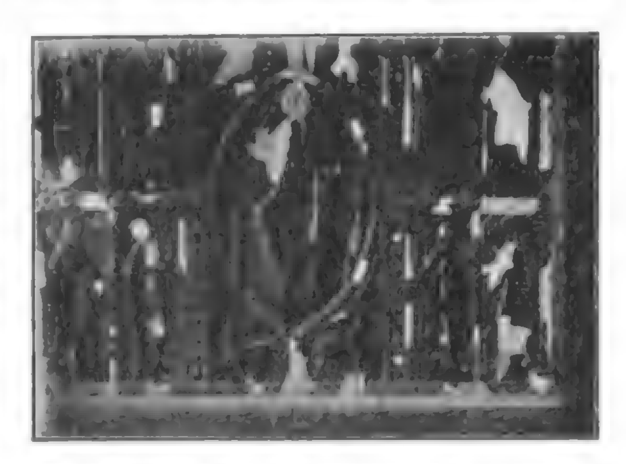
Digitized by Google

SPANISCHE RELIEFGEMÄLDE.

Man weiß, daß Spanien das Land der Estofadoskulpturen ist, jener Holz- und Steinstatuen, deren reiche und lebhafte Bemalung beim Beschauer den Eindruck vollkommenster Lebenswahrheit hervorrufen soll. Neben diesen Skulpturen finden sich vielfach bemalte Reliefs, die — gleich verwandten Werken der Antike — im Hintergrund in reine Malerei übergehen. Zu dieser Kunstgattung, bei der das Hauptgewicht auf der Plastik liegt, gesellt sich als Gegenstück eine andere, bei der das Verhältnis von Malerei und Plastik gerade umgekehrt ist; ihre Eigenart besteht darin, daß auf dem weißgrundierten Holzgrund nicht nur die Konturen, sondern die gesamte Innenzeichnung von Figuren und Ornamenten zunächst mit schwarzer Farbe in breiten Pinselstrichen angegeben wurde. Danach führte man die Figuren und Ornamente in schwachem Relief — nur wenige Millimeter hoch — in Gips aus, gab von neuem die Innenzeichnung mit schwarzer Farbe an und bemalte sie schließlich.

Von Kunstwerken dieser Art, die man wohl am besten als „Reliefgemälde" bezeichnet, befinden sich zwei noch aus dem 12. Jahrhundert stammende Exemplare im Museum zu Barcelona. Das eine rührt aus der Kirche von Planes her und ist leidlich erhalten. (h. 0.90, br. 1.20). Nur dadurch, daß an mehreren Stellen der Gips abgesprungen ist, besitzt man überhaupt die Möglichkeit, die eigenartige Herstellung des „Gemäldes" erkennen und näher studieren zu können.

Im Mittelfeld sitzt Christus, bartlos, wie man aus der Zeichnung sieht; die Rechte segnend erhoben, die Linke auf ein Buch gestützt, das die Aufschrift ego sum lux mundi trägt. Am Rand der Mandorla liest man PPE (?) MAIESTAS DIS EST ET SVMA POTESTAS NVLIA PICTVRA CONCLVS SIVE FIGVRA. In den Ecken dieses Feldes die vier Evangelistensymbole. Die übrigen acht kleinen Felder enthalten stehende Figuren von Heiligen, mit Krummstab in der Rechten und Buch in der Linken. Der Rahmen, wie die einzelnen, die Felder einsäumenden Leisten, sind reich mit linearen Ornamenten geschmückt. Die Gestalten sind schlank, die Innenzeichnung der Gewänder eine trockene Nachahmung byzantinischer Vorbilder. Unter den tieftonigen Farben überwiegen braunrot und dunkelgrün.



Christus mit acht Heiligen. Romanisches Reliefgemälde □ Barcelona. Museum □

Die andere Tafel des Museums ist sehr schlecht erhalten. Dargestellt ist Maria als Gottesmutter in der Mitte und in den acht übrigen Feldern männliche und weibliche Heilige.

A. L. Mayer.



Digitized by Google



VON NEUEN ERWERBUNGEN DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETTS.

Auf drei Blätter unter den jüngsten Ankäufen für das Berliner Kupferstichkabinett möchte ich mit einigen Worten hinweisen. Zumeist auf eine Radierung von Rembrandt, eine der wichtigsten Erwerbungen der kurzen Ära Lehrs. Das ist ein besonders schöner Abdruck des heiligen Hieronymus in bergiger Landschaft, Bartsch Nr. 104, im seltenen ersten Zustand der Platte. In der Kunst Rembrandts findet sich der Hieronymus häufig, auf Bildern und Zeichnungen, von den Radierungen zeigen sechs den gelehrten Heiligen (B. 100–105, 106 ist nicht von Rembrandt). Von diesen sind drei (100, 101, 102) in den 1630er Jahren entstanden, zwei (103 und 105) in den vierziger Jahren. Die Radierung B. 104 ist nicht datiert, aber nach allgemeinem und richtigem Urteil in die 1650er Jahre zu verweisen, sie gehört also der Zeit der letzten Reife des Künstlers an.

Das Blatt führt seit alters den Titel: der heilige Hieronymus in Dürers Geschmack. Wann der ungeschickte Name aufkam, kann ich nicht nachweisen.[1] Ein besserer Name wäre gewesen: in venetianischem Geschmack. Wenn Rembrandt bei dieser Arbeit von fremder Kunst geleitet wurde, dann sicher nicht von deutscher, sondern von italienischer. F. Seymour Haden hat sogar die Behauptung aufgestellt, der landschaftliche Grund, also der wesentlichste Teil der Komposition, sei von Rembrandt nach einer Zeichnung Tizians aus dem Besitz von Dr. Wellesley kopiert worden.[2] Auf der Zeichnung fehle aber der Löwe, auch zeige sie an Stelle des Heiligen eine liegende Venus. Diese Mitteilung ist seitdem in alle späteren Kataloge ungeprüft übernommen worden. Über den Verbleib der Zeichnung ehemals bei Dr. Wellesley habe ich nichts erkunden können. Wenn, ohne die Zeichnung gesehen zu haben, ein Rückschluß von der Radierung auf sie gestattet ist, dann handelt es sich um eine Zeichnung, die 1877 wohl Tizian heißen konnte, jetzt aber wahrscheinlich Campagnola heißen würde. Ob aber Tizian oder nur Campagnola, das würde dem Vorgang, daß Rembrandt eine italienische Zeichnung kopiert habe, nichts von seiner Wichtigkeit nehmen. Ich habe aber starke Zweifel, daß Seymour Haden die Abhängigkeit der Radierung von der Zeichnung richtig festgesetzt hat. Es wird sich wohl nur um eine allgemeine Übereinstimmung handeln, die auch für andere Zeichnungen gilt, z. B. für die Titian genannten Zeichnungen in den Uffizien (Alinari, Raccolta di Disegni 284), im Louvre (Chennevières IV, Le Titien 8), in Chatsworth (Strong 39), für die Zeichnung von Campagnola in Chatsworth (Strong 59). Ob Rembrandt in den fünfziger Jahren bei Kompositionen, in denen die handelnden Figuren komponierten Landschaften heroischen Charakters nebensächlich eingefügt erscheinen, von italienischen Vorbildern bestimmt war, soll hier nicht erörtert werden. Für die Landschaft des Hieronymus braucht eine spezielle Vorlage nicht angenommen zu werden, sie ist nicht fremdartiger oder italienischer als andere Hintergründe derselben Periode, z. B. auf den Bildern: Ruhe auf der Flucht 1647 in Dublin Bode 342, Susanna im Bade überrascht 1647 in Berlin Bode 322, die Landschaft um 1650 in Kassel Bode 343, Landschaft mit dem Tobias um 1650 in Glasgow Bode 344, Abschied der Hagar um 1650 Newnham Paddox Bode 334, auf den Radierungen: Rückkehr von Ägypten 1654 B. 60, Christus am Ölberg 1657 B. 75, der heilige Franziscus 1657 B. 107.

Middleton[1] findet den Heiligen und den Löwen um soviel besser als die Landschaft, daß er nur diese für die eigene Arbeit Rembrandts hält, die in eine fremde Platte nach Tilgung einer anderen figürlichen Staffage hineinradiert sei. Das wäre also derselbe Fall, wie bei der Flucht nach Ägypten, in die Rembrandt die Platte des Herkules Seghers mit einem Tobias geändert hat. Denselben Vorgang, die Überarbeitung einer Seghersschen Platte durch Rembrandt, habe ich noch für ein weiteres Blatt glaubhaft zu machen versucht, für die Landschaft mit den drei Bäumen. Meine Bemerkung ist aber völlig ignoriert worden, sie wurde weder bekämpft noch angenommen. Von ihrer Richtigkeit bin ich auch heute noch überzeugt.

Middletons Behauptung wurde von allen späteren abgelehnt. Das beste Beweisstück gegen

[1] Vielleicht erst durch Bartsch (1797), der in der Beschreibung des Blattes sagt: La composition approche beaucoup de la manière d'Albert Durer.

[2] The etched Work of Rembrandt. London 1877, pag. 45.

[1] Catalogue of the etched work of Rembrandt, S. 228.

Digitized by Google

Middleton nennt aber keiner. Es existiert nämlich (in der Hamburger Kunsthalle) die genaue eigenhändige Studie Rembrandts zur Radierung, natürlich im Gegensinn, auf der bereits der Heilige und der Löwe, der Baum, die Landschaft mit Turm und Brücke erscheinen. Die Zeichnung ist, obwohl längst publiziert (Lippmann III, 133, Hofstede de Groot 345), wenig bekannt geworden. Nur Neumann erwähnt sie beiläufig (Rembrandt 445). Mit der Hamburger Zeichnung ist nun zweifellos erwiesen, daß schon in diesem Entwurf die ganze Komposition der künftigen Radierung, Figuren und Landschaft, festgelegt war, also auch von Rembrandt selbst radiert sein muß. Übrigens irrt Middleton, wenn er zwischen Figuren und Landschaft einen Qualitätsunterschied zu erkennen glaubt. In den späten Abdrücken des zweiten Zustandes, bei denen die Grate der kalten Arbeiten geschwunden sind, ist die einheitliche Gleichmäßigkeit aller geätzten Linien deutlich zu erkennen.

Auf der Rückseite unseres Blattes haben frühere Sammler ihre Besitzzeichen angebracht, die es ermöglichen, die Schicksale des Exemplars in den letzten 60 Jahren zu erzählen. Das Blatt gelangte 1842 in den Besitz des eifrigen Pariser Sammlers F. Debois. Diese Sammlung wurde in Paris 1844 und 1845 versteigert. Der Hieronymus kam im April 1845 unter den Hammer und brachte 905 Frcs.[1]) Wer es erworben hat, ist mir nicht bekannt. Das Blatt kam damals oder später in die Sammlung des Herzogs von Buccleugh, 1887 in London versteigert.[2]) Der Londoner Kunsthändler Thibaudeau erstand es für £ 124. Von ihm erwarb es Dr. August Straeter in Aachen, der es aber zu einem nicht bekannten Zeitpunkt an Dr. Kallmann in Berlin weitergab. Als die Sammlung Straeter nach dem Tode des Besitzers 1898 in Stuttgart bei H. G. Gutekunst zur Auktion kam, war unser Blatt nicht mehr in der Sammlung, überhaupt kein erster Zustand des Hieronymus, nur ein zweiter, der für 1330 Mark vom Berliner Kabinett erworben wurde. Der Entschluß Straeters, sich des früheren Abdruckes bald nach der Erwerbung wieder zu begeben, wird nach Kenntnis dieses Exemplars des zweiten Zustandes einigermaßen erklärlich. Denn es ist ein vorzüglicher Abdruck mit viel Grat, er steht dem ersten Zustand in der Tat sehr nahe. Das unterscheidende äußere Merkmal zwischen dem ersten und dem zweiten Zustand besteht in einer Änderung an den Brückenpfosten, die für die künstlerische Wirkung bedeutungslos ist. Sie ist vom Künstler als zeichnerische Verbesserung hinzugefügt worden und muß als solche auch anerkannt werden. So kann man sich wohl denken, daß Straeter, durch die glänzenden Eigenschaften eines zweiten Zustandes verleitet, den kaum erworbenen ersten Zustand wieder abstieß. Doch er hat falsch gewählt, und für das Berliner Kupferstichkabinett wurde glücklicherweise anders entschieden. Selbst ein so vorzüglicher Druck wie der ehemals Straetersche wird vom ersten Zustand doch in der Eigenschaft übertroffen, die die wesentlichste Wirkung in Rembrandts späteren Radierungen ausmacht, das ist die Arbeit mit der kalten Nadel. Diese Arbeit druckt, natürlich mit beabsichtigtem Effekt, breit und saftig nur in den ersten Abdrücken von der Kupferplatte. Viele der feineren Grate gingen offenbar schon nach wenigen Drucken verloren. Gerade die Vergleichung der beiden ehemals Straeterschen Blätter, die jetzt in der Berliner Sammlung möglich ist, ergibt, wie viel mehr an feiner Gratarbeit der erste Zustand vor dem zweiten aufweist. Damit gibt auch der erste Zustand mit dem viel reicheren Druck ein wesentlich besseres Bild der vom Künstler gewollten Wirkung.

Mit der Sammlung Kallmann wurde der Hieronymus 1906 bei C. G. Boerner in Leipzig versteigert und für 7100 Mark für das Berliner Kupferstichkabinett erworben. Aus äußeren Gründen konnte das Blatt erst kürzlich der Sammlung einverleibt werden.

Auch für die Steigerung der Preise, die für Rembrandts Radierungen gezahlt wurden, ist die Geschichte unseres Blattes interessant. Es wurden nach deutschem Geld berechnet für dasselbe Exemplar des Hieronymus bezahlt

1845 724 Mark
1887 2480 Mark
1906 7100 Mark

Es wurde also nach 42 Jahren mehr als das Dreifache des ersten Preises gezahlt und nach weiteren 19 Jahren wiederum beinahe das Dreifache. 1906 wurde das Zehnfache des Preises bezahlt, den dasselbe Blatt vor 61 Jahren gekostet hatte.

Das zweite Blatt, das unter den neuen Erwerbungen der Erwähnung wert erscheint, ist eine unbeschriebene und bis jezt nur in dem einen Exemplar bekannte Eisenradierung von Daniel Hopfer. Das Blatt kam im November 1907 in Wien zur Versteigerung (Kupferstichsammlung aus dem Besitz des Fürsten Metter-

[1]) Auktionskatalog III. Teil, S. 21 Nr. 963. Ich verdanke die Mitteilung Herrn Dr. Max Geisberg in Dresden.

[2]) Die Angabe des Auktionskataloges bei Nr. 1856, daß das Blatt aus der Sammlung Hawkins stamme, ist falsch, bei Hawkins (Auktion London 1850) kam nur der zweite Zustand des Hieronymus vor, ausdrücklich als solcher bezeichnet, der erste nicht.

Digitized by Google

nich, Gillofer & Rauschburg und Wawra, Nr. 491, eine verkleinerte Abbildung im Katalog). Es ist ein Bildnis Christi, im Profil nach rechts gewendet, eine Wiederholung des wahrhaftigen Bildnisses Christi, der vera icon, die auf einen geschnittenen Smaragd zurückgeht, der einst den oströmischen Kaisern gehörte, dann in den Besitz des Großtürken gelangte und vom Sultan Bajazid II. dem Papst Innocenz VIII. geschenkt wurde.[1]) Daß Nachbildungen im Abendland schon bekannt waren, bevor die Camee nach Rom kam, beweist das kleine Bild des Jan van Eyck in der Berliner Galerie, das ebenfalls die vera icon wiedergibt. Ihre Kopien wurden vom Ende des XV. Jahrhunderts häufig. Daniel Hopfer hat auch hier gewiß nach fremder Vorlage gearbeitet, nach welcher, kann ich nicht sagen, jedenfalls aber nicht nach den beiden deutschen Holzschnitten des XVI. Jahrhunderts, die die vera icon zeigen, von einem unbekannten Meister vom Jahre 1507[2]) und von Burgkmair. Ich vermute, daß Hopfer hier ein italienisches Urbild kopiert hat. Da Eduard Eyssen nachgewiesen hat,[3]) daß Daniel Hopfer nach Mantegna, Montagna, Rafael und Marcanton gearbeitet, ist die Mutmaßung unbedenklich. Aber das bestimmte Vorbild kann ich nicht nennen.

Das dritte Blatt ist ein Kupferstich des niederländischen Meisters, der seine kleinen Blättchen mit S, SF oder auch (und das in den meisten Fällen) gar nicht bezeichnet. Bartsch kannte nur ein Dutzend Stiche dieses Meisters, darunter Kopien nach Lucas van Leyden, Passavant brachte das Verzeichnis der Werke des Meisters S und seiner Schule auf 289 Nummern. Das Werk ist aber umfangreicher, denn in jeder Sammlung finden sich noch unbeschriebene Blätter, so daß im ganzen wohl 400 Stiche aus dem Atelier des Meisters hervorgegangen sind. Bei dem kleinen Umfang der Stiche, der keineswegs sehr sorgfältigen Ausführung überragt die Summe nicht die Arbeitsmöglichkeit eines einzelnen. Passavants Erweiterung des S auf ihn und seine Schule möchte ich ablehnen, ich erkenne zu geringe Unterschiede zwischen den bezeichneten und unbezeichneten, zwischen den früheren und späteren Blättern. Der Meister S ist sicher kein hoch zu rühmender Künstler, aber gewiß eine interessante Erscheinung. Er hat ein doppeltes Gebiet. Einmal ist er Ornamentstecher, er sticht Entwürfe namentlich von Monstranzen zum Gebrauch der Goldsmiede. Daß er selbst Goldschmied gewesen sei, wird daraus, wie bei allen Ornamentstechern, gefolgert. Die zweite Gruppe seiner Arbeiten umfaßt kleine Blättchen mit religiösen Darstellungen, bestimmt die teueren Miniaturen in den Gebetbüchern zu ersetzen. Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt ein interessantes Exemplar eines solchen geschriebenen Gebetbuches mit 48 Stichen des Meisters S. Die Stiche sind nicht eingeklebt, sondern auf Bogen gedruckt, die Raum für die Schrift lassen. Die Abdrücke waren also von vornherein für die Verwendung zum Buche bestimmt. Nach dem Dialekt der Inschriften auf Stichen des S. und nach dem Brüsseler Wahrzeichen, dem Manneken Pis, das einmal (Passavant 266) als Brunnenfigur benutzt ist, wird der Meister nach Brüssel gewiesen. Mit Brüsseler Bildern und Skulpturen geht sein Stil gut zusammen. Kaemmerer[1]) stellt ihn in die Nähe des Meisters vom Tode der Maria. Andere haben ihn mit Bernaert van Orley in Verbindung bringen wollen. Durch das neue Berliner Blatt wird nun erwiesen, das der Meister S schon einige Jahre vor dem Beginn der erweislichen Tätigkeit jener beiden Maler arbeitete. Bisher war nur ein sicheres Datum vom Meister S bekannt: die Blätter einer Apostelfolge (Passavant 200) sind 1519 und 1520 datiert. Man hätte aber merken können, daß das ein späteres Datum im Leben des Meisters sein müsse. Denn die meisten der Vorlagen für Goldschmiede sind im gotischen Stil entworfen, einige wenige zeigen Renaissanceformen. Der Stecher hat also den Wandel im Stil miterlebt, muß also schon lange vor 1520 gearbeitet haben. Der jüngst erworbene Stich des Berliner Kabinetts — der Entwurf zu einer gotischen Pax oder einem ähnlichen Altargerät, Maria als Schmerzensmutter in der Mitte, umgeben von 6 kleinen Runden, mit Szenen aus dem Leben Christi — trägt unten am Fuß der Kußtafel in sehr kleinen Zahlen die Jahreszahl 1507. Das Blatt, unbeschrieben und unbekannt, ist zwar nicht bezeichnet, aber zweifellos eine Arbeit des Meisters S. Es gibt uns ein sehr viel früheres Datum für die Tätigkeit dieses Brüsseler Stechers, als bis jetzt bekannt war. Sein Stil war ausgebildet, bevor die Tätigkeit des Meisters vom Tode der Maria und des Bernaert van Orley anfing. Lucas van Leyden, den er kopiert hat, bestimmt ihn technisch und künstlerisch. Auch Kupferstiche Dürers konnte er gekannt haben. Der Schulzusammenhang mit den beiden erwähnten Malern ist deutlich, eine direkte Abhängigkeit ist nicht zu konstruieren. Der Meister S wächst nur auf demselben Boden wie der Bernaert van Orley, er wächst aber früher als dieser.

Jaro Springer.

[1]) Bode, Zeitschrift für christliche Kunst, I 347.
[2]) Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck, 97.
[3]) Ed. Eyssen, Daniel Hopfer, 3, 9, 41, 43.

[1]) Jahrbuch der pr. Kunsts. XI, 160.

Digitized by Google

ZU KARL SPITZWEG

(Gedächtnisausstellung im Münchner Kunstverein)

Eine Sonderausstellung, umfangreich und vielseitig wie diese, lehrreich für den Forscher und Biographen, menschlich-liebenswürdig anregungsvoll wirkend auf die Allgemeinheit, verdient abgesehen noch von dem Neuen, das sie uns geboten hat, schon deshalb besprochen zu werden, auch wenn ihre Schätze nicht sofort wieder in die verschiedenen Sammlungen zurückkehren würden, die sie in dankenswerter Weise zur Verfügung stellten. Als Karl Spitzwegs hundertster Geburtstag im vergangenen Winter seinen Freunden und den Bürgern seiner Vaterstadt München, deren langsam, aber unaufhaltsam entschwindende Eigenart der Meister selbst so heiter und glücklich besaß, vernehmlich in die Ohren gerufen hatte, daß es Zeit sei, dem Vielgefeierten der Berliner Jahrhundertausstellung doch auch in München mit einer Ehrung in großem Stil zu huldigen, waren zwei nicht sogleich abzuweisende Bedenken da, die schon mit einem gebieterischen Nein die geplante Veranstaltung verhindern wollten. Man hatte entschieden mit der Möglichkeit zu rechnen, daß den idealen Absichten recht materielle untergeschoben und aus diesem Grunde eine Reihe von Galerien und Privaten sich ablehnend verhalten würden. Diese Befürchtung hat sich nun wohl bewahrheitet, erfreulicherweise aber dank verschiedenen Maßregeln, wie der Anonymität der meisten Besitzer im Katalog, vermochte sie der schönen Darbietung im ganzen nicht zu schaden. Bei der Reichhaltigkeit des zur Verfügung stehenden Materials, für das Herr Eugen Spitzweg, des Meisters Neffe, mit vorzüglicher Kenntnis die nötigen Angaben machte, ließ sich auch das Fehlen bedeutender Werke aus der besten Zeit des Künstlers (wie im Rudolphinum in Prag u. a.) verschmerzen. Das zweite, wichtigere Bedenken war, ob nicht doch bei der Vorführung von etwa 250 Bildern kleinen Formats die unvermeidliche Einförmigkeit zur Langeweile führen würde. Denn bei allem Können, bei aller Frische und Ursprünglichkeit des Humors, bei aller Leuchtkraft und Buntheit in diesen Bildern vermißt unsere Zeit eben doch in ihnen die dramatische kraftvolle Note, die unser Temperament nicht mehr entbehren kann. Wie wir von den Fliegenden zum Simplicissimus übergingen und erstere nur als gähnenerregende Wartezimmerlektüre betrachten, haben wir von der Genremalerei biedermaierlicher Stillvergnügtheit uns abgekehrt. Leider sagt unserer ruchlosen Wedekindlichkeit die truglose Redekindlichkeit der erzählenden Malerei dann nichts, wenn sie anspruchsvoll alleinherrschend auftreten will. Es ist das Kriterium der echten Künstlerschaft des Altmeisters Spitzweg, daß er es trotzdem fertig bringt, er ganz allein, mit einem Vierteltausend von Bildern, Aquarellen und Skizzen den Beschauer zu packen und ihn zurückzuversetzen in die friedlichen Zeiten der Romantik, der Bürgergradheit, der heitern Welt der Originale. Die unabsichtliche Naivetät seiner Kunst trägt auch in der Gegenwart ihren Sieg davon, sie ist in ihrer Seltenheit und Wahrheit, auch wenn sie sich gegenständlich streng im Rahmen einer Zeit hält, dennoch nicht an die Grenzen dieser oder irgend einer Zeit gebunden. Das lernen wir von Spitzweg. Und darum werten wir sein Werk so hoch, weit höher als das irgend eines seiner Genossen.

Wenige Wochen bevor für Spitzweg der Münchner Kunstverein eröffnet wurde, veranstaltete auch der Kunstverein in Frankfurt eine sehr sorgfältig ausgesuchte, aus etwa 60 Bildern bestehende Gedächtnisausstellung. Hier konnte, weit mehr noch als in München, die Entwicklung des Meisters von den ersten Anfängen an betrachtet und verfolgt werden. Spitzweg war Apothekerlehrling, bevor er sich, fast dreißig Jahre alt, der Kunst zuwandte, in der er bisher fleissig dilettiert hatte. Und er kam in die Mitte der Vierziger, als er nach eifrigem Kopieren in der Schönbornschen Galerie in Pommersfelden, nach einer wohlbedachten Reise nach Paris und England, bis jetzt lernend und aufnehmend, sich zu der Höhe emporhob, welche die Selbständigkeit seines Naturells als Mensch und als Künstler ihm zu erreichen erlaubte. Spitzweg war, wenn in künstlerischem Sinn der Begriff des Autodidakten überhaupt eine Unterscheidung gestattet, ein solcher weit mehr als irgend ein anderer Maler. Seine ersten Bilder sind unbeholfen, nüchtern, flach — ja man könnte sogar von Talentlosigkeit sprechen, wenn nicht unwesentliche Kleinigkeiten schon den künftigen Meister weisen würden. Da hing in Frankfurt ein großes Farbenstück, Engländer römische Ruinen betrachtend, ein wertloses Geschmier, wenn nicht der Morgenhimmel über dem karrierten Mantel des Lords das Zusammenspiel lichter blauer und rosafarbener Töne zeigte, die allen Bildern Spitzwegs eigentümlich sind. Auch ein kleines Selbstporträt befand sich in Frankfurt, der Künstler mit der Staffelei im Freien malend, dann eine Felsstaffage mit einem Ausblick auf ein Wolkenmeer in der Tiefe, das in seiner linearen Abstufung vom Lichten

Digitized by Google

zum Dunkeln an den bekannten Friedrich der Nationalgalerie erinnerte, endlich eine Prozessionsszene aus einer italienischen Stadt, wohl aus der Reisezeit stammend, die der junge Spitzweg in Italien zubrachte. Das Gemeinsame an all diesen frühen Bildern ist die ängstliche Aufmerksamkeit auf schwierige Probleme der Beleuchtung, die auch den jungen Kobell einst interessiert hatten (die Aquarelle in der Münchner Retrospektiven 1906). Leider ist von all diesen Bildern, die zeitlich dem armen Poeten der Münchner Pinakothek vom Jahre 1837, dem ersten öffentlich ausgestellten Bilde Spitzwegs, noch vorangehen oder ihm gleich stehen, in München nichts zu sehen gewesen. Dafür war hier aus der nächsten Periode des Künstlers, die wir vom armen Poeten bis zur Fahrt ins Ausland ansetzen möchten, ein seltsames Stück geboten: Heimkehr vom Wrack, zwei Lappländer, die mit großen Flaschen in den Händen über eine eisstarrende Fläche wandern, dunkeln Wolken entgegen. Auch die Waldhütte in den Bergen und die phantasievollen ägyptischen Ruinen, die zwischen den vielen kleinen Genrebildchen befremdend herausleuchteten, stammen aus dieser Werdezeit, in welcher der Verkehr mit den dunkelfarbenen Schülern Rahls, der also mit Spitzweg und Schleich in äußerlicher Verbindung steht wie mit Feuerbach, insofern günstig abfärbte, als er zu den großen Vorbildern der Holländer wies. In Pommersfelden, wo Spitzweg arbeitete, hat er das Frauenbad in Dieppe von Isabey gesehen, das nunmehr verschollen ist, und das auch Schleich (im Besitz von Prof. Meder in München) und Langko (kürzlich auf einer Münchner Versteigerung) gleichzeitig kopiert haben.[1] So gibt sich ganz einfach die Verbindung von Rembrandt zu den Franzosen, die für Spitzweg technisch so wichtig wurde. Er kam glücklicherweise zu einer Zeit nach Paris, als Diaz, mit Spitzweg gleichaltrig, noch auf die Einheitlichkeit der Farbenwirkung sah und sich noch nicht in einer gespreizten Manier verlor, die bei Monticelli dann jede ruhige Farbenkoordinierung ausschloß. Schade, daß Spitzweg nicht wie Papa Waldmüller oder Feuerbach über die Anregungen berichtet hat, die er von der französischen Kunst empfing. Wir sehen uns darum genötigt, ihnen auf Grund der nach der Rückkehr aus Paris gemalten Bilder nicht die große Bedeutung zuzuweisen, die sie sicherlich besessen haben. Sehr bezeichnend, wieder sind es Effekte der Lichtbehandlung, die unmittelbar von Diaz auf Spitzweg übergehen, dann eine leichte Stilisierung der Baumgruppen vor dem intensiv blau leuchtenden Ausschnitt des Himmels im Hintergrunde, die der Deutsche dem Franzosen dankt. Auch von den Studien und Bildern von Decamps muß Spitzweg einen starken Eindruck mitgenommen haben. Bei seiner Vorliebe für den Orient, dessen Leben er, ohne jemals dort gewesen zu sein, auf Grund eifriger Lektüre eines Reisebuches wahrheitsgetreu aus freier Phantasie darstellt, konnten die an Ort und Stelle ausgeführten Werke von Decamps seinem empfänglichen Geiste keinesfalls gleichgiltig bleiben, wenn er auch gewiß Fromentins Technik der des Decamps vorzog.

Die übrigen Bilder Spitzwegs, die in Frankfurt zusammengebracht waren, sprachen laut für die genaue Befolgung eines bestimmten Schemas in der Komposition, das sich unauffällig auf allen seinen Straßenbildern wiederholt. Dafür gab die Münchner Ausstellung gute Gelegenheit, schon auf Grund der gezeigten vorzüglichen Kopien von Spitzwegs Hand (Rembrandt!) diejenigen Meister zu erkennen, die dem Künstler boten, was ihm gestattete, den reichen Schatz seines Talentes aufs vorteilhafteste anzulegen und ihn mit seinem ernsten Fleiße und seiner strengen Sorgfalt glücklich zu nützen.

Uhde-Bernays.

[1] Den Hinweis auf die Kopie von Langko verdanke ich Herrn Dr. Goldschmidt in München. Daß Spitzweg das Bild von Isabey in der Tat in Pommersfelden beim Grafen Schönborn kopierte, bestätigt mir Herr Eugen Spitzweg ausdrücklich auf Grund der von seinem Onkel geführten Liste. Es müßte also nur mehr festgestellt werden, wohin das Original von Isabey bei der Schönbornschen Versteigerung in Paris gelangte. Die Wiener Tradition, das Original sei in Schönbrunn, ist vielleicht eine Verwechslung mit Schönborn. Auch der neue Katalog der Nationalgalerie schreibt „angeblich“ nach Isabey. Die Frage dürfte nach obigen Nachweisen aber jetzt leicht zu lösen sein.

Bode contra Voll

Erfreulicherweise hat nun Wilhelm Bode selbst in der Scherlschen „Internationalen Wochenschrift" vom 12. August in einem längeren Artikel unter der Überschrift „Der Generaldirektor der Berliner und der Münchener Kunstsammlungen" zu dem Vollschen Artikel in den „Süddeutschen Monatsheften" und damit zugleich gegen die in der bayrischen Kammer und in einigen Organen der süddeutschen Presse erhobenen Vorwürfe Stellung genommen. Bodes Aufsatz kann als eine unzweideutige Widerlegung Volls und damit zugleich jener versteckten und offenen Angriffe, auf die wir bereits im vorigen Heft an dieser Stelle hingewiesen haben, angesprochen werden. Der Berliner Generaldirektor hat den Angriff nicht nur glänzend pariert, er hat auch seine Gegner empfindlich aufs Haupt geschlagen. Unsere Stellungnahme in diesen Fragen findet durch den Aufsatz Bodes vollauf seine Bestätigung. So schreibt der Berliner Generaldirektor u. a.:

„Voll macht mir, nach einigen abfälligen Bemerkungen über meine Tätigkeit als Kunstschriftsteller, die größten Komplimente über die Erfolge, die ich als Generaldirektor der Berliner Museen gehabt habe. Er folgert daraus, daß auch die bayrischen Museen dringend eines Generaldirektors bedürften, um aus der Rückständigkeit ihrer Verwaltung und zunächst von dem heimlichen Einfluß, den ich darauf übe, befreit zu werden. Weshalb Voll meine Einwirkung auf die preußischen Museen als die allersegensreichste bezeichnet und eine solche auf die bayrischen Kunstsammlungen für äußerst unheilvoll ansieht, ist nur dem verständlich, der annimmt, man könne nur einem Herrn dienen: wenn ich den Berliner Museen zu nützen bestrebt sei, könne ich anderen Sammlungen, zumal den bayrischen, nur schaden. Ich gestehe, daß ich nach dieser Auffassung der bayrischen Lokalpatrioten ein sehr schlechter Direktor der Berliner Sammlungen gewesen bin! Von jeher ist es mein Bestreben gewesen, Kunstsammlungen zu fördern, wo und wie ich konnte, und dadurch zugleich das Interesse für Kunst, namentlich für alte Kunst, möglichst zu fördern, vor allem bei uns in Deutschland. In diesem Bestreben habe ich gelegentlich auch den bayrischen Kunstsammlungen durch Rat und Tat zu nützen gesucht; nicht nur dem Germanischen Museum, in dessen Vorstand ich seit fast zwei Jahrzehnten bin, sondern auch den Münchener Museen, und zwar mehr als Herr Minister von Wehner zu wissen scheint. Vor Jahren habe ich für die alte Pinakothek die heilige Familie von Luca Signorelli aus der Galerie Ginori in Florenz nicht nur empfohlen, sondern erworben. Auf das vor ein paar Jahren für die Pinakothek gekaufte Porträt von Frans Hals habe ich die Direktion zuerst aufmerksam gemacht. Den Giov. Bellini der Sammlung R. Kann habe ich auf ausdrücklichen Wunsch des Geheimrats v. Reber nicht für die Berliner Galerie vorgeschlagen, sondern direkt der Pinakothek zur Ansicht senden lassen; die gegenteilige Behauptung Volls ist unrichtig. Die sechs Triumphe des Petrarca von Francesco Mantegna habe ich mit Herrn v. Reber bei einem Kunsthändler in Florenz, wo wir zu einer Sitzung anwesend waren, gesehen und sie ihm (namentlich wegen der Darstellungen) für die damals geplante Universitätsgalerie in Erlangen, nicht für die Pinakothek, empfohlen. Auch mit Rücksicht auf den von vielen Seiten in München gehegten Wunsch, die in den Münchner Sammlungen fast fehlende italienische Plastik durch Erwerbungen guter Stücke auszubauen, habe ich verschiedene gerade käufliche Skulpturen in Vorschlag gebracht, namentlich ein treffliches Relief der Anbetung des Kindes von Benedetto da Majano, über das aber infolge der Schwerfälligkeit der Münchener Ankaufsinstanzen nicht rasch genug entschieden werden konnte. Daß ich vor dem Tonrelief der Beweinung Christi als einer Fälschung gewarnt habe, rechne ich mir nicht hoch an, da seine moderne Entstehung für jeden, der mit dem italienischen Kunsthandel näher vertraut ist, unschwer zu erkennen war. Ich habe aber damals und wiederholt darauf hingewiesen, daß mir eine Aufstellung vereinzelter italienischer Bildwerke zwischen den Gemälden der Alten Pinakothek nicht günstig erscheine, daß mir dafür vielmehr das Lenbach-Haus, wenn es zu einer Erwerbung desselben durch den Staat oder die Stadt kommen sollte, als der geeignete Platz erscheine, da dasselbe im Renaissancecharakter gehalten und ausgestattet sei

und schon eine Anzahl interessanter italienischer Kunstwerke und Dekorationsstücke enthalte. Ich hoffe sehr, daß man diesen Gedanken in München, bloß weil er von mir kommt, nicht von vornherein ablehnen wird, denn es ließe sich hier in der Tat auch jetzt noch und zwar mit nicht übertriebenen Mitteln ein eigenartiges italienisches Renaissancemuseum ausbilden. Ich habe auch von jeher mit verschiedenen meiner Kollegen in München in Beziehung gestanden, namentlich über wissenschaftliche Fragen. Wegen dieses Verbrechens hat man jetzt in der bayrischen Kammer einen der tüchtigsten Beamten an den Münchener Sammlungen, den Direktor des Münzkabinetts Dr. Habich, den ich zu der Verwertung seiner hervorragenden Forschung auf dem Gebiete der deutschen Medaillen aufgemuntert und verholfen habe, als preußischen Spion hingestellt! Daß man aber im bayrischen Ministerium daran denken soll, diesen Mann an die Spitze des National-Museums zu stellen, dessen Umordnung gerade jetzt unter der Leitung von Professor Hager so gute Fortschritte macht, habe ich erst durch den Herrn Abgeordneten Müller, der jene häßliche Verdächtigung aussprach, erfahren . . . . .

„Was Voll über meine Tätigkeit als Generaldirektor der Berliner Museen sagt, klingt freilich ganz anders und müßte mich doppelt stolz machen, da es von einem Manne gesagt wird, der mit mir, wie er sich ausdrückt, „aufs grimmigste verfehdet ist". Aber gilt das Urteil nicht vielmehr der Institution der Generaldirektion? Würde es ebenso lauten, wenn Voll erst sein Ziel erreicht hat und als Kollege über den bayrischen Museen thront? Und ist es überhaupt berechtigt? Bin ich doch Generaldirektor erst im dritten Jahre; wenn mir also Voll außerordentliche Erfolge in der Ausgestaltung unserer Sammlungen zuschreibt, so kann ich mir diese kaum als Generaldirektor anrechnen, und noch weniger kann Voll daraus die Notwendigkeit einer Generalverwaltung für die bayrischen Museen ableiten. Der „Generaldirektor", den die Berliner Museen seit ihrer Begründung besitzen, hat sich auch keineswegs immer und so glänzend bewährt, wie Herr Voll annimmt; ich brauche nur an die Zeit der Herren v. Olfers und Graf Usedom zu erinnern. Gerade weil der Generaldirektor damals versagte, sind den Berliner Sammlungen manche hervorragende Kunstwerke entgangen . . . . .

„Was ich für unsere Museen zu erreichen vermochte, habe ich als Direktor der mir unterstellten Sammlungen erreicht, oft ohne den Generaldirektor und gelegentlich selbst gegen denselben. Meine Bestrebungen nach dieser Richtung in der verhältnismäßig kurzen Zeit, seit mir die Generaldirektion übertragen ist, sind nur die Fortsetzung von dem, was ich früher schon erstrebt und begonnen habe; so die Bildung eines besonderen Museums deutscher Kunst, die Schöpfung von selbständigen Sammlungen der islamischen Kunst und der ostasiatischen Kunst usw. Ja, als Generaldirektor wird mir eine nützliche Tätigkeit für unsere Museen eher erschwert durch die Eifersucht der meisten Provinzial- uud Lokalsammlungen auf den gesamten Kunstbesitz der Provinzen und allerlei sonstige Schwierigkeiten und Anfeindungen. Herr Professor Voll darf daraus also keineswegs die Vorzüge einer Generaldirektion der Museen in Berlin deduzieren und daraufhin eine solche auch für München verlangen. Auch liegen die Verhältnisse in Berlin wesentlich anders als in München. Bei uns sind die Sammlungen, die der Generalverwaltung unterstehen, zahlreicher und zum Teil umfangreicher als in München, zudem sind sie bei uns sämtlich Staatssammlungen, während sie in München zu einem Hauptteil Krongut sind und daher besondere Schwierigkeiten in der Verwaltung machen. Auch beweisen gerade die Erfolge, welche die Generaldirektion der Museen in Berlin im letzten Menschenalter aufzuweisen hat, und welche Professor Voll mir vindiziert, während sie dem Generaldirektor Schoene und der Förderung höherer Instanzen zu danken sind, daß eine selbständige Generaldirektion auch in Berlin keineswegs eine Notwendigkeit ist; war doch Generaldirektor Schoene zugleich vortragender Rat für Kunstangelegenheiten im Kultusministerium. In München ist aber eine Oberleitung der Kunstsammlungen von dieser Stelle aus noch wesentlich leichter. Nicht ein Generaldirektor mangelt den Münchener Museen, sondern es kommt vor allem auf die Direktoren an, wie in München Furtwänglers kurze aber glänzende Wirksamkeit beweist. Nach der Auffassung, die in den Debatten der bayrischen Kammer von allen Seiten ausgesprochen ist, müßte es im Interesse der Berliner Museen und seines Generaldirektors liegen, wenn schwächliche oder ungeeignete

Leute an die Spitze der großen bayrischen Kunstsammlungen berufen würden, und wenn, in der Art wie es durch Herrn Voll und die Abgeordneten geschehen ist, vor wirklich berufenen Kräften als preußischen Spionen und meinen Geheimagenten gewarnt wird. Ich gestehe, daß ich der entgegengesetzten Ansicht bin: je tüchtigere Beamte und Gelehrte an die Spitze der Münchener und der übrigen deutschen Kunstsammlungen berufen werden, je mehr für die Mehrung und Verbesserung derselben gesorgt wird, um so besser wird es zugleich um die Berliner Sammlungen stehen. Eine gesunde Konkurrenz, die sehr wohl in freundschaftlichen Bahnen bleiben kann und soll, und die sogar vielfach ein Zusammengehen ermöglicht, ist das, was wir alle wünschen und anstreben müssen."

Wir konnten leider hier nur einen Teil der Bodeschen Ausführungen wiedergeben. Der Artikel enthält aber auch sonst noch so viel Bedeutsames, speziell was Bode über seine eigene Arbeit im Dienst der Berliner Museen und des öffentlichen Kunstinteresses sagt, daß ihn jeder Kunsthistoriker mit Aufmerksamkeit studieren sollte. Ob Voll damit die Sache für erledigt hält? Wir werden es abwarten müssen.

FRANKFURT a. M.

Die Verwaltung des Städelschen Kunstinstituts veröffentlicht nach längerer Pause einen Bericht über die Tätigkeit der Galerie von 1894—1907, der an Kürze und Übersichtlichkeit im Hervorheben des wirklich Wichtigen als ein Muster gelten darf. Den größten Teil dieses Zeitraumes nimmt die Tätigkeit Weizsäckers als Direktor ein; unter ihm gelangte der — von Thode begonnene — kritische Katalog der Gemälde zur Vollendung. Sein Nachfolger war Ludwig Justi (1904—1905), der Rembrandts große „Blendung Simsons" erwarb und der Sammlung im wesentlichen ihre jetzige Ordnung gab: die Einrichtung der anmutigen Kabinette im obersten Geschoß (mit den Nazarenern und ihren Zeitgenossen) ist die am meisten in die Augen fallende Neuerung darunter. 1906 übernahm Swarzenski die Leitung der Galerie; sein Werk ist namentlich die Neuordnung des Kupferstichkabinetts mit Einfügung einer Anzahl spanischer Wände für wechselnde Ausstellungen im Erdgeschoß; von größeren Kunstwerken wurde der Torgauer Altar Cranachs d. A. und die Ruhenden Nymphen Palma Vecchios erworben. Von größerer Bedeutung aber war die nun endlich geglückte Verbindung mit einer — erst zu gründenden — Städtischen Sammlung, freilich rechtlich nur eine Personalunion in der Gestalt des Direktors, da die Städelsche Stiftung niemals mit einer andern Sammlung verschmolzen werden darf.

Eine wesentliche Bereicherung erfuhr die Galerie durch die (rund eine Million betragende) Stiftung von Karl Schaub, die 1906 in Kraft trat. Das Gesamteinkommen des Instituts betrug für das Jahr 1907 ungefähr 88000 M., wovon für die Sammlung selber allerdings nur 12000 M. zur Verfügung standen.

Demnach hatte schon bei den großen Erwerbungen unter Justi und Swarzenski außer kunstsinnigen Freunden des Instituts die Stadt Frankfurt erhebliche Zuschüsse zu den Ankaufssummen geleistet. In weit nachdrücklicherer Weise und mit bedeutenden Mitteln trat der 1899 (auf Anregung von Sonnemann) begründete Städelsche Museumsverein nach dem Muster ähnlicher Vereine (wie des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins in Berlin) den unzureichenden Mitteln der Stiftung zur Seite. Nicht nur trug er wesentlich zu den Kosten jener beiden bedeutendsten Erwerbungen und der von Leibls „Ungleichem Paar" bei, sondern es kamen auch in den acht Jahren seines Bestehens nicht weniger als 37 Gemälde durch ihn in den Besitz der Sammlung, teils als Geschenke einzelner Mitglieder, teils als „Leihgaben" des Vereins selber, der über ein Jahresbudget von ca. 20000 M. verfügt; darunter so bedeutende Bilder wie Trübners Zeitunglesender Mohr, Liebermanns Hof des Waisenhauses in Amsterdam, Fränkische Landschaft von Toni Stadler, Regenlandschaft von Stäbli, ein großer Chintreuil u. a.

STUTTGART

Museum der bildenden Künste. Erwerbungen im ersten Halbjahr 1908: Dannecker, Sappho. Hodler, Genfersee, Selbstbildnis. Piglhein, Studie zum Berliner Moritur in Deo. Pleuer, Bahnhof. Pieter Quast, Baderstube. Samberger, Bildnis. Schmid-Reutte, Ruhende Flüchtige. Sérusier, Landschaft. Truebner,

Kürassierpferd. — Im Museum fand eine Ausstellung der Sammlung Rosenstein mit guten Arbeiten von Metsu, Hetsch, Steinkopf, Pleuer und Reiniger und einer Replik der Dresdener Dido des Pier Francesco Mola, sowie der Sammlung Walcher statt, die den bekannten Brackensteiner Altar, eine mittelmäßige Ulmer Arbeit gegen 1500, sowie eine Madonna mit Stiftern von Jakob Corneliszen enthält.

Staatssammlung vaterländischer Altertümer. Erwerbungen im ersten Halbjahr 1908: Skulpturen: Madonna, Ende XV. Jhdt., aus Lichtel. Andreasgruppe, Ende XV. Jhdt., aus Weilderstadt. Kruzifixus und Christus am Ölberg, um 1500, aus Untersielmingen. Stehender Bischof, Ende XV. Jhdt., aus Kiebingen, vorzügliches Werk. Sitzende Madonna, um 1400, angeblich aus Weilderstadt. Weibliche Heilige, um 1420, angeblich aus Rottenburg. Stehende Madonna, Barbara und Stephanus, aus Gunningen, von 1470. — Malerei: Jakob Ziberlein, Geburt Christi, bez. 1583. — Krippe, aus Ravensburg.

Das *Landesgewerbemuseum* versendet den Bericht über seine Tätigkeit im Jahre 1907. Im Landesgewerbemuseum fand im Juni und Juli die von Professor Pazaurek veranstaltete Studentenkunstausstellung statt. Sie brachte in ihrer retrospektiven Abteilung vorzügliche Stücke der Goldschmiede- und Textilkunst aus dem XV.—XVII. Jahrhundert, sowie Stammbücher aus der gleichen Zeit.

Die Stadt *Biberach* ist durch Legate der Künstler Braith und Mali in die Lage gesetzt, ihr Museum, das bisher nur einige vorzügliche Skulpturen aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts, sowie Gemälde der Ulmer Schule aus dem Ende des XV. und vier Augsburger Bilder aus der Veitslegende um 1520 enthielt, in großem Stile umzubauen. Es wird nach seiner im Winter erfolgenden Eröffnung den gesamten Nachlaß der beiden Künstler, etwa 1000 Gemälde, zahlreiche Skizzenbücher und eine beträchtliche Zahl älterer Kunstgegenstände zur Schau stellen.

Julius Baum.

BUDAPEST

(Museum der Bildenden Künste.) Das Kupferstichkabinett des Budapester Kunstmuseums ist eines der am besten eingerichteten derartigen Institute. Seine Ausstellungen und der ihm angeschlossene Arbeitsraum sind dem Publikum seit der Eröffnung der alten und modernen Galerie (1906) zugänglich. Es ist dadurch die Möglichkeit geboten, daß das allgemeine Interesse sich der methodisch arbeitenden Kunstwissenschaft zuwende. Die unter solchen Umständen entstehende öffentliche Kontrolle ist berufen, dem in der ungarischen Kunstliteratur zurzeit nicht nur herrschenden, sondern auch allerseits unterstützten Dilettantismus Einhalt zu tun.

Für die Vervollständigung der graphischen Sammlung, deren Grundstock die alte Esterházysche Kupferstichsammlung bildet, wird von Jahr zu Jahr planmäßig gesorgt. — Die folgende Liste soll die Namen der ausländischen europäischen Künstler angeben, von denen im laufenden Jahre Kunstblätter erworben worden sind: A. Abraham-Jäger, M. Adler, F. Barth, M. Bernigeroth (Chr. Gottl. Hohenthal und T. B. Richter nach Mányoki), Bühler, J. Ellbogen, G. Erler, O. Friedrich, Haueisen, T. Hoernes, L. H. Jungnickel, W. Klemm, M. v. Lerch, M. Liebenwein, L. Michalek, K. Müller, Münch, O. Mulacz, R. Oerley, C. Paczka, v. Ravenstein, Rodermondt, L. Roesch, O. Roux, G. Ph. Rugendas, Ruppert, A. Schinnagel, Schmoller v. Eisenwerth, H. Schroedter, M. Spitz, L. Steiner, K. Thielmann, Trübner, H. Volkert, H. v. Volkmann, A. Lepère, Ch. Mérion, J. F. Millet (La grande bergère), Picasso, J. V. Raffaëlli, A. Rassenfosse, T. F. Simon, F. de Goya (Margarita de Austria, Baco, Doña Isabel de Bourbon, Felipe III. und IV.), M. Bone, F. Burridge, J. Finnie, Cr. Gordon, Ch. Holroyd, P. Robertson, A. W. Seaby, J. Mc. N. Whistler (Limehouse).

Axel Gallén, der im letzten Winter und Frühjahr im Budapester Kupferstichkabinett 473 graphische Werke — zumeist Handzeichnungen — ausgestellt hat, beschenkte das Museum mit sechs Blättern (Radierungen und Steinzeichnungen). Acht andere Handzeichnungen und Aquarelle wurden von ihm angekauft.

Die ersten großen staatlichen Erwerbungen für die graphische Sammlung des Museums waren: im Jahre 1900 eine Dürer- und 1904 eine Rembrandtkollektion. Beide sind von dem begeisterten und sachverständigen Sammler Prof. Dr. Julius Elischer gekauft worden. Die erstere enthält in 114 Blättern das komplette Kupferstichwerk Dürers. In der letzteren, die aus 245 Radierungen Rembrandts besteht, befinden sich auch einige der schönsten Blätter des Meisters.

Dr. Zoltán v. Takács.

Digitized by Google

ROM

Die jüngsten Ausgrabungen auf der summa sacra via sind sehr wichtig für die Topographie des alten Rom. Das in Angriff genommene Terrain erstreckt sich von der Porta Mugonia bis zur Basilika des Constantin. Hauptzweck der Grabungen ist, die älteren, besonders republikanischen, Schichten zu finden. Unter der Plattform des hadrianischen Tempels der Venus und Roma fand man, wie es den Anschein hat, Reste der domus aurea Neronis, die mit einer geradezu phantastischen Pracht geschmückt war. Alle möglichen farbigen Marmorarten und Glasschmuck sind zur Verkleidung benutzt worden. Unter dem einem jeden Besucher des Forums durch seine prächtige Regelmäßigkeit der Fugen auffallenden augusteischen Lavapflaster beim Porticus der Basilika des Constantin fand man Reste einer viel älteren Pflasterung und in einem Tuffkanal Fragmente von Lampen und 86 Glaspasten mit interessanten mannigfaltigen Darstellungen (Mars und Venus, Eros, Hermes, die Wölfin mit den Zwillingen usw.). Auch bei der Basilika Aemilia am Beginn der via Cavour hat man wieder zu graben begonnen. Die Verschüttung beträgt dort acht Meter und an 40000 Kubikmeter Erde sind schon weggeschafft worden. An diese Stelle will man den Eingang zum Forum verlegen und dort das herrliche große Hochrenaissanceportal, welches durch Jahrhunderte den Palatineingang am Campo Vaccino bildete, wieder aufstellen. Es lagert nun seit mehr als dreißig Jahren in den städtischen Magazinen.

In dem in der Nähe von Viterbo liegenden Ferentum sind auf Veranlassung der Viterbeser Gesellschaft für Ferentum systematische Ausgrabungen begonnen worden. Schon vor ungefähr vier Jahren haben zufällige Funde einige schöne Musenstatuen, die jetzt im Garten des Florentiner archaeologischen Museums aufgestellt sind, zutage gebracht. Die nun zu erhoffenden Funde sollen im städtischen Museum von Viterbo aufbewahrt werden.

Die vom Unterrichtsministerium eingesetzte Kommission, welche über die zu besetzenden Direktorstellen zu beraten hat, beschloß Ende Juli für das Museum in Cagliari Professor Taramelli, für das in Tarent Professor Luagliati, für das in S. Martino in Neapel Professor Spinazzola in Vorschlag zu bringen. Diese Herren sind schon seit Jahren mit der Leitung der betreffenden Museen beauftragt gewesen, so daß die Vorschläge der Kommission aus dem Provisorium nur ein Definitivum machen. Auch für die Nationalmuseen in Rom und Neapel waren Konkurse ausgeschrieben gewesen, doch hat die Kommission niemanden in Vorschlag gebracht und die interimistische Leitung des römischen Nationalmuseums Professor Paribeni anvertraut. Zum Leiter der Ausgrabungen in Rom und der römischen Provinz (doch wohl mit Ausschluß des Forums und Palatins, welche G. Boni unterstehen) ist Professor A. Pasqui ernannt worden.

Seit mehreren Jahren werden in Teano, dem alten Teanum Sidicinum, in der Nähe von Capua vom Baron Francesco Zarone auf verschiedenen Stellen seiner Besitzungen Ausgrabungen vorgenommen. Man brachte eine große Zahl Gräber, welche der oskischen Epoche der einst großen Stadt angehören, ans Tageslicht, und letzthin fand man Reste der römischen Stadt, und zwar einer Thermenanlage wie ein beträchtliches Stück der antiken gepflasterten Straße. Eine Reihe von zum Teile sehr fragmentierten Skulpturen, unter denen ein Eros mit erhaltenem Kopfe durch die Güte der Arbeit hervorragt, wurden gefunden. Der zur Überwachung und Berichterstattung entsandte Vertreter der Regierung Professor Gabrici vom Neapler Museum hält die Skulpturen für Arbeiten des II. Jahrhunderts n. Chr. Man will im Herbste die Grabungen auf breiter Basis wieder aufnehmen.

Ludwig Pollak.

8

LONDON

Die Länge der sogenannten großen Londoner Season macht sich natürlich auch auf dem Gebiete der Kunst bemerkbar. So kommt es, daß eine ganze Reihe von Ausstellungen bis in den August hinein Besucher an sich zu ziehen versuchen. — Die Britische archäologische Schule in Ägypten stellte wie gewöhnlich um diese Zeit die Ergebnisse ihrer Ausgrabungen, diesmal aus Memphis und Athribis, aus; sie umfaßten Stücke aus der Zeit der vierten Dynastie (4700 v. Ch.) bis zu der Periode koptischer Kunstübung (500 n. Ch.). Viele der älteren Stücke erweisen Memphis als Ägyptens größtes Handelszentrum und Treffpunkt der verschiedensten Rassen. Stücke mongolischen, ja tibetanischen Charakters finden sich unter den Ausstellungsgegenständen, und einige indische Spuren auf griechischen Skulpturen beweisen das Vorhandensein einer indischen Kolonie in Memphis. Das Problem nun ist nach Professor Flinders Petrie, ob diese Kolonie schon vor 260 v. Ch. bestand, dem Jahre, in dem Asoka die große buddhistische Mission zu den Königen des Westens entsandte. — In den Dowdeswell Galleries, New Bond Street, gab es

Digitized by Google

altitalienische, -französische und -niederländische Bilder zu sehen. Ein frühes Bild des französischen Meisters, bekannt unter dem Namen „Maître de Moulins", „Verkündigung", ist offenbar vor seiner Reise nach Italien in Begleitung Ludwigs XII. um 1494 gemalt. Das Bild verrät unzweifelhaft die Hand desselben Meisters, dem die Verkündigung im Louvre zugeschrieben wird, nämlich jenes Maître de Moulins. Es ist von außerordentlicher, reiner Schönheit. Von einem Zeitgenossen dieses Meisters, vielleicht von Bourdichon, dürfte das feine kleine Porträt Isabellas, Schwester des Kaisers Karl V., stammen. Von italienischen Bildern seien erwähnt eine frühe sienesische „Kreuzigung" von großer Innerlichkeit, acht Passionsszenen von Francesco di Giorgio da Rimini, köstlich in der Farbe, und eine schön komponierte Gruppe „Die Auffindung des wahren Kreuzes", die dem Girolamo Romanino zugeschrieben wird. Auch ein äußerst lebendiger Guardi „Riva Schiavoni" ist ausgestellt. Von den übrigen Werken seien noch erwähnt „Ein Alchimist" von Adrian van Ostade, zwei außergewöhnlich sorgsame Jan Steen, drei Teniers, „Schlittschuhläufer" von Salomon Ruysdael und eine Mondscheinszene von A. van der Neer. — In der Galerie des Mr. Lennie Davis, 26A, Albemarle Street, gab es eine interessante Florentiner Statue aus dem späten XVI. Jahrhundert zu sehen. Es ist ein erst kürzlich aufgefundenes Werk, das die Aufschrift trägt „Johes Baudinus-Florentinus F 1598". Ein bekanntes Werk dieses Bildhauers ist die „Architektur" an Michelangelos Grabe in Santa Croce. In derselben Galerie konnte man auch ein französisches Fresko des späten XIII. Jahrhunderts, die Legende des heiligen Martin darstellend, sehen, ein sehr farbenreiches Stück. — Eine Ausstellung berühmter Schwarz-weiß-Künstler alter und neuer Zeit hatte Mr. Robert Dunthorne in 5 Vigo Street arrangiert. Da sah man Rembrandts „Drei Bäume", eine Landschaft mit Schafherde und eine Landschaft mit Turmruine. Von neueren Meistern waren trefflich vertreten: Meryon (Le Petit Pont, L'Abside de Nôtre Dame etc.), Whistler (Battersea Bridge etc.), Alphonse Legros, D. J. Cameron u. a. — Alte englische Meister, sowie Mezzotintos nach ihren Werken, das Eigentum des verstorbenen Mr. Edward Hughes, waren in Messrs. Robinson & Grundys Galerie, 89 Mount Street, zu sehen, darunter sehr seltene Stücke, wie z. B. „Die Bettler" von C. Turner nach William Owen. — Die Ex Libris Society führte in ihrer diesjährigen Ausstellung die Entwicklung des Buchtitelblattes der europäischen Länder, namentlich Frankreichs von der Mitte des XV. Jahrhunderts bis zur Gegenwart vor.

Von Ausstellungen moderner Kunst braucht nicht viel die Rede zu sein. Messrs. Agnew stellten uns den französischen Maler schöner Frauen, François Flameng, vor und errangen mit ihm einen gesellschaftlichen Erfolg. — Moderne Radierer, Frank Brangwyn, Alfred East, Sir Charles Holroyd, W. Strang etc., alle mit dem Problem des Lichtes beschäftigt, waren in der Galerie der Fine Art Society, New Bond Street, zu sehen. Ein echter Ire, Nathaniel Hone, ein Neuling, aber bereits Mitglied der Royal Hibernian Academy, gibt mit Bildern voll keltischer Melancholie der irischen Abteilung der Franco-Britischen Ausstellung ein besonderes Interesse. — Die an Zahl fast unendliche Ausstellung der Allied Artists' Association in der riesenhaften Albert Hall, die eigentlich für musikalische Aufführungen bestimmt ist, hat man über sich ergehen lassen müssen. Ohne Jury wurde hier jeder, der den Pinsel führen zu können glaubte, zugelassen. — Da war es wohl an der Zeit, daß aus allen Ländern die Kunstlehrer in London zusammenströmten und auf ihrem internationalen Kunstkongreß hauptsächlich über den Kunstunterricht der Jugend verhandelten. Auf die verschiedenen zum Teil sehr interessanten Vorträge hier einzugehen würde zu weit führen. Für Interessenten werden spezielle Publikationen die Ergebnisse des Kongresses, sowie der mit ihm verknüpften Kunstunterrichtsausstellung zusammenstellen. Mit der einen Resolution, daß Zeichnen und Kunsterziehung einen der Hauptgegenstände für alle Kinder von mehr als acht Jahren bilden sollte, hat sich der Kongreß ungefähr auf den gleichen Boden wie seinerzeit der deutsche Kunsttag gestellt. Eine andere Resolution, auf die hier noch hingewiesen sei, empfiehlt auf das angelegentlichste, daß Vorstände von Schulen und besonders Kunstschulen mit Museumsvorständen in Fühlung treten sollten, um die Kunstsammlungen nach Möglichkeit für den Unterricht für Schüler wie Lehrer auszunützen.

Die National Gallery, über deren Verwaltung in den letzten Nummern des Burlington Magazine einiges Interessante bezüglich der Rechte des Direktors und der sogen. Trustees (Verwaltungsrat) zu lesen war, hat kürzlich eine außerordentlich bedeutsame Erbschaft angetreten. Der Ende Juni d. J. verstorbene Kunsthändler Martin Colnaghi hat ihr folgende wichtige Bilder hinterlassen: „Madonna mit Kind und Heiligen" von Lorenzo Lotto; „The Bohemians" von Philipp Wouvermans; eine Landschaft von Gainsborough und „Dämmerung" von A. van

Digitized by Google

der Neer. Wichtiger aber noch ist das bedeutende Vermögen, das nach dem Tode seiner Frau an die Galerie fallen wird und das ca. £ 80000 beträgt. Die Zinsen aus dieser Summe sollen zum Ankauf von Bildern für die Galerie durch die obengenannten Trustees verwandt und die so erworbenen Bilder als Martin Colnaghi-Stiftung bezeichnet werden. Auf diese Weise steigt der Ankaufsfond der National Gallery um ca. £ 2500 im Jahre, die aber auch mehrere Jahre lang aufgesammelt werden können. Dieser Zuschuß ist bei den heutigen Zeitläuften auf das innigste zu begrüßen. Auch einige andere Werke, meistens englischer Herkunft, sind jüngst in die Galerie aufgenommen worden, darunter ein dem Hyacinthe Rigaud zugeschriebenes Porträt und vier Turner, einer von ihnen ein Ölgemälde „Landschaft mit Kühen".

Auch die Scottish National Gallery in Edinburg hat in den letzten Wochen eine Reihe neuer Werke erworben, die bereits in ihren Sälen aufgehängt sind. Der Galeriedirektor hat mit diesen Neuerungen eine sehr glückliche Hand gezeigt. Eines der Bilder ist ein kleines Stillleben von Chardin, das im vorigen Jahre auf der Chardin-Ausstellung in Paris zu sehen gewesen war. Ein zweites ist der feine Claude „Der Fischer und Angler", der in diesem Frühjahr bei Christie um 600 gns. versteigert worden ist. Von dem ältesten schottischen Porträtisten George Jameson hat man erfreulicherweise das vorzügliche Porträt der Lady Mary Erskine, Countess Marischal für die Galerie ankaufen können. Über diesen Meister, sowie über die ältere schottische Malerei überhaupt, die auf der Edinburger Ausstellung so zahlreich und so trefflich vertreten ist, wird Mr. Caw in einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift ausführlich handeln. — Aus Schottland sind im übrigen die folgenden zwei Personalien zu berichten: Mr. Longden ist zum Kurator der Aberdeen Art Gallery und Mr. F. Morley Fletcher, bisher Inspektor der Kunstschulen des südlichen England, zum Direktor des Edinburger College of Art ernannt worden. Fletcher, der selber Maler ist, hat u. a. auch in München und Dresden ausgestellt. — In dem kürzlich erschienenen Jahresbericht des Britischen Museums liest man, daß für die Handzeichnungssammlung eine Kollektion von Skizzen und Studien Tintorettos erworben worden ist. In der assyrischen Abteilung ist die Bronzestatue eines elamitischen Königs aus der Zeit 2000 v. Ch. hinzugekommen. — Der erste Band des Kataloges gestochener britischer Porträts im Besitze des Britischen Museums, die Buchstaben A bis C behandelnd, ist soeben erschienen. Der Gesamtkatalog, den der Assistent Mr. Freeman O'Donoghue ediert, soll im ganzen sechs Bände umfassen und 50000 Blätter beschreiben.

Kürzlich ist der ehemalige Schüler G. F. Watts', Spenser Stanhope, in Florenz, 80 Jahre alt, gestorben. Seine späteren Werke waren fast alle in Temperatechnik ausgeführt, die er als einer der ersten seinerzeit wieder in Aufnahme gebracht hatte.

In London versuchte ein englischer Roeren das puritanische Gewissen der Nation aufzustacheln. An dem neuen Gebäude der British Medical Association nämlich hat der Bildhauer Epstein einige Skulpturen angebracht, von denen mehrere nackte Figuren darstellen. Obwohl nun diese Figuren sich an den strengen Stil der Agineten anlehnen, wurde doch das Schamgefühl einiger Briten gröblich verletzt, und erst nachdem Sir Charles Holroyd, der Direktor der National Gallery, seine Meinung dahin abgegeben hatte, daß die Figuren voller Würde und mit größter Achtung vor der Natur entworfen seien, beschloß die Association, die Werke an dem Gebäude stehen zu lassen. Herr Roeren wird ob solcher Nachricht wohl Tränen vergießen: „Auch du, Brutus!"

Soeben wird bekannt, daß die Trustees der National Gallery eine große Familiengruppe Franz Hals um £ 25000 angekauft haben, die vollkommen erhalten ist und zu den bedeutendsten Werken des Künstlers gehören soll. Sie wird später im Rembrandtsaal zur Aufstellung gelangen. Näheres über den Kauf im nächsten Hefte. F.

PARIS

Wir haben bei früherer Gelegenheit von der Neuordnung des Saales der modernen französischen Schule im Louvre berichtet, durch die eine Reihe Werke von Delacroix und auch die vor kurzem ins Louvre eingezogene Olympia von Manet trefflich zur Geltung gebracht worden sind. An diese überaus glücklichen Umänderungen mußte sich eine Neuaufstellung der Säle der Sammlung Tomy-Thierry anschließen. Diese letztere ist nunmehr auch zum Abschluß gelangt. Dadurch, daß eine Reihe großer Stücke in den großen Saal im ersten Stock verbracht worden sind, wurde der nötige Platz gewonnen, den kleinen Corots, Diaz, Rousseau und den übrigen Werken der Schule von 1830 zu um so besserer Wirkung zu verhelfen. Dem alten Bestande wurden überdies eine Reihe wertvoller Schenkungen zugesellt, so die von Ma-

Digitized by Google

dame H. Cuvelier vermachten drei Corots, darunter eine lesende Magdalena, und eine „nähende Frau“ von Millet. Diesen neuen Werken reihen sich an: ein Porträt des Musikers Stephen Heller von Ricard, dem bekannten französischen Porträtisten, der zu Lenbach in Beziehungen gestanden war; eine Porträtskizze Chopins von Delacroix; die Mauern von Aigues-Mortes von Decamps. Durch diese Neuaufstellungen ist vieles gebessert worden, und doch scheint die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts neben der alten Kunst immer noch ein wenig stiefmütterlich behandelt.

Die wichtigste Bereicherung die das Louvre inzwischen erfahren hat sind wohl die kürzlich angekommenen Ausgrabungsfunde von Susa, die den Ertrag einer dreijährigen Arbeit des Herrn du Morgan darstellen. Nach den ersten Entdeckungen in der uralten Metropole durch Herrn und Frau Dieulafoy schienen weitere Nachforschungen unerläßlich und Herr du Morgan ist nunmehr bis auf den Grund der ältesten Ansiedelungen hinabgestiegen. Durch zweifellose Datierungen läßt läßt sich der Ursprung der ältesten Niederlassung auf fünf Jahrtausende vor der christlichen Zeitrechnung festlegen. Eine Reihe Alabasterwaffen und Geräte, darunter Spielzeuge und bemaltes Tongeschirr geben ein deutliches Bild von der Kultur der ältesten Niederlassung, eine Reihe Statuen und Reliefs berichten von der Zivilisation und der Kunst der Zeit um 3800 v. Chr.

Die Gemäldesammlungen des Louvre wurden um einen Christ mit der Dornenkrone von Murillo vermehrt; ein Geschenk von Sir John Tollemacher Sinclair, der es als Ausdruck seiner Freude über die Entente Cordiale dem Louvre überwiesen hat. Das Bild stammt aus der berühmten Sammlung Beresford Hope. Die Abteilung der Ostasiatischen Kunst erhielt eine reiche Sammlung chinesischen Porzellans von dem Architekten Albert Tissandier, die eine glückliche Ergänzung der Sammlung Grandidier sein wird.

Im Luxembourg herrscht augenblicklich eine Stimmung wie in einer Wohnung vor dem Umzuge. Es verlautet, daß mit dem Umbau des Seminars von St. Sulpice bald begonnen werden soll, der große Hof inmitten des viereckigen Gebäudes soll durch ein Glasdach in einen ungeheuren Lichthof für die Sculptur verwandelt werden. Im jetzigen Museum sieht es für den Augenblick nicht allzu anheimelnd aus, da eine Reihe wichtiger Werke auf die franko-britannische Ausstellung nach London gegangen sind. Die Familie Meurice hat dem Museum ein etwas trockenes aber kraftvolles Porträt der Madame Meurice von Bracquemond zukommen lassen, während sie zugleich ein Porträt der Madame Granger von Granger an das Louvre gehen ließ.

Die Sammlungen der Stadt Paris im Petit-Palais haben sich vor zwei Jahren ein Ensemble moderner Handzeichnungen von den namhafteren Künstlern schenken lassen, dieser Sammlung tritt nunmehr eine reiche Auswahl moderner Gravuren an die Seite, unter denen das vollständige Werk Charles Jacques besonders wichtig ist.

Das Cluny erfreut sich zweier neuer Vermächtnisse: eine Sammlung italienischer Fayencen des XIV. Jahrhunderts von seiten des Herrn Balet und eine Reihe Elfenbein- und Bronzeskulpturen des XIII. Jahrhunderts kamen hinzu. Erworben wurde neben weniger Bedeutendem ein dornengekrönter Leichnam Christi, ein Werk der Schule von Toulouse (XV. Jahrhdt.)

Die Freunde der süßlich-akademischen Grazie Alexandre Cabanels haben nunmehr die Gelegenheit das Werk dieses Meisters in der von der Familie Cabanel gestifteten Salle Cabanel in der Universität zu Montpellier zu studieren, wo Reproduktionen fast des gesamten Werkes vereinigt sind.

Das Schloß Malmaison, das allmählich ein „Musée Napoléon“ wird, hat von Madame Lachaume einen Neptun, eine Kolossalstatue von Pierre Puget zum Geschenk erhalten. Ein großer Verehrer dieses südfranzösischen Bildhauers ist in Philippe Auquier dahingeschieden, der am 18. Juli im Alter von 45 Jahren in Marseille verstarb, wo er, als Conservator des Museums, unermüdlich an dem Ausbau der Sammlung von Werken Pugets gearbeitet hatte. Wir hatten vor kurzem über dieselbe ausführberichtet.

Die Anlage einer solchen Spezialsammlung ist die schönste Ehrung, die ein Land oder ein Museum einem großen Künstler darbringen kann, schöner und fruchtbringender als das Anbringen von Marmortafeln und offiziellen Lobreden, die den Fehler haben dreißig Jahre zu spät zu kommen. Honoré Daumier, auch ein Sohn Marseilles, hat es bisher nur zu diesen Ehrungen gebracht: vor Kurzem wurde in Valmondois in dem bescheidenen Häuschen, in dem ihm Corots Freundschaft eine stille Zuflucht für seinen Lebensabend geschaffen hatte, eine Gedenktafel angebracht und Herr Dujardin-Beaumetz hielt eine sehr schöne Rede. Zu seinen Lebzeiten blieb Daumier der Künstler, der zwar in einem „niederen Genre“ treffliches geleistet, um seine Malerei kümmerte sich die offizielle Welt nicht, wenigen Amateuren und dem schönen

Digitized by Google

Werk von Erich Klossowski war es vorbehalten, diesen zu erkennen, zu lieben und zu verstehen!

Ein anderer Akt der Pietät ist in der Gründung eines kleinen Balzac-Museums zu berichten: das kleine Häuschen in der rue Raynouard zu Passy, in dem Balzac ein Jahrzehnt gehaust hatte, wird allmählich zu einem Balzac-Museum ausgestaltet werden. Büsten Balzacs von David d' Angers und Rodin bilden die Hauptstücke dieser Sammlung.

Die Sitzungen der Académie des Inscriptions et belles Lettres haben eine Reihe interessanter Mitteilungen gebracht. Es war bereits bekannt, daß Beziehungen zwischen den berühmten Miniaturen der Belles Heures du Duc de Berry und der Kunst Pisanellos bestehen. Da die Belles Heures vor 1416 entstanden sind, Pisanello aber nach einer jüngst gemachten Entdeckung, nicht wie man annahm um 1380, sondern erst 1397 geboren ist, so konnte Salomon Reinach mit Sicherheit schließen, daß das französische Werk den italienischen Künstler beeinflußt hat.

Hervorhebenswert sind die Resultate der unter der Ägide der Akademie auf dem Meeresgrunde bei Tunis unternommenen Forschungen nach antiken Bildwerken deren erste Spuren von Schwammfischern bemerkt worden waren. Man hat unter anderm einen Eros Androgynos zutage gefördert. Es liegt voraussichtlich eine freie Kopie eines Werkes des Praxiteles vor, das von Callistratos beschrieben worden ist. Ferner wurde ein Hermes in asiatischer Haar- und Barttracht mit der Signatur Dionysos entdeckt.

Herr Heuzey sprach am 24. Juli über zwei chaldäische Kupferwaffen, die von dem Major Cros in einem Grabe gefunden wurden und eine seltsame Verwandtschaft mit den auf den Sculpturen der „Geierstele“ dargestellten Waffen haben.

Von privaten Vereinigungen, die sich mit Kunst beschäftigen, tritt neuerdings die neugegründete Gesellschaft der Freunde von Versailles in den Vordergrund, die bereits über ein Kapital von 25000 Franken verfügt, mit dem sie dem Conservator Beihilfe leisten wird, um den arg verwahrlosten Park mit seinen schönen, jetzt stark übermoosten und verwitterten Statuen wieder einigermaßen in Stand zu setzen. Diese Gesellschaft scheint im übrigen Schule zu machen, denn fast zu gleicher Zeit wird die Gründung einer Gesellschaft der Freunde von Paris gemeldet, welche die Erhaltung schöner Straßenbilder und alter Baudenkmäler erstreben will und hauptsächlich die Errichtung von „modernen“ das Stadtbild schändenden Neubauten verhindern will. Wir haben in einer der vorigen Chroniken einige der ärgsten Schandflecke dieser Art erwähnt. Auch dem Mont Saint Michel scheint jetzt in der neugegründeten Gesellschaft der Freunde des Mont Saint Michel ein Retter zu erstehen. Hoffentlich erreicht sie, daß der heilige Michael, dessen ungeheurer Fuß, der Sage nach, dem Mont Dol eine tiefe Narbe eingeprägt hat, nun bei seinem nächsten Riesenschritt übers Meer auf dem Mont Saint Michel alle Museen, Hotels und Dependancen zertritt. Dann wird wohl auch die Regierung den alten schönen Mont endlich bis auf den letzten Kiesel als historisches Monument klassieren.

Wie die Vorfälle in Baux en Provence beweisen, schützt leider auch die Klassierung nicht immer gegen den Vandalismus. Obwohl die „Mauern und Häuser“ dieses malerischen Städtchens insgesamt seit 1862 klassiert waren, haben gewinnsüchtige Baumeister begonnen, die alten Häuser als Steinbrüche zu benutzen. Eine daraufhin sofort angeordnete Enquete hat sofort diese Mißbräuche und Ungesetzlichkeiten abgestellt. Gebäude für Gebäude sollen nunmehr einzeln klassiert werden. So wird das provenzalische Carcassonne wohl dauernd geschützt werden.

Interessante Ausgrabungen haben in Vienne (Isère) stattgefunden. Im Hofe des Theaters von Vienne hat man unter Leitung des Herrn Bizot, des Konservators des Vienner Museums, eine römische Kaiserbüste entdeckt. Es scheint sich um eine Büste Neros zu handeln. Sie ist lebensgroß, und nur wenig beschädigt. Das Haupt ist mit einer doppelten Perlenkrone geschmückt, über den Panzer ist das von goldener Spange zusammengehaltene Paludamentum, der Feldherrenmantel, geworfen.

Unverständlich ist es, daß es der Justiz noch nicht gelungen ist, den frechen Einbrecherbanden das Handwerk zu legen die jetzt fast täglich im Zentrum Frankreichs, besonders in den Departements Corrèze und Allier, eine Kirche ausplündern. Neuerdings wurden wiederum die Beraubungen der Kirchen von Bort und Anbaine gemeldet, bei denen ein kostbarer Reliquienschrein mit Emailschmuck von Limoges und andere Kostbarkeiten den Banditen zum Opfer fielen.

Der Ausstellungsbetrieb ruht in Paris während der Sommermonate fast vollständig. Der alle zwei Jahre stattfindende Salon du Mobilier hat den Reigen der Ausstellungssaison 1908/9 eröffnet. Der Salon d'Automne, dessen Deutsche Ausstellung leider definitiv gescheitert scheint, wird die Früchte der sommer-

lichen Arbeit zutage fördern. Daneben wird eine „Retrospektive" Grecos und Monticellis, sowie eine finnländische Sektion versprochen.

Rudolf Meyer-Riefstahl.

8

SPANIEN

Wie in anderen Ländern besteht auch in Spanien der Wunsch, die Kunstdenkmäler in möglichst gutem Zustand zu erhalten. Leider ist aber die Summe, die die Regierung für diesen Zweck auswirft, viel zu gering, so daß die Restaurierungsarbeiten nur sehr langsam vorwärtsschreiten können, ja manchmal sogar nach kurzer Frist wieder eingestellt werden müssen; dazu greift der Staat gewöhnlich erst dann ein, wenn eine Katastrophe unmittelbar bevorsteht oder ein Bauwerk schon teilweise eingestürzt ist. Ein trauriges Beispiel für diese Zustände bieten vor allem die „Renovierungsarbeiten" in Toledo. Nachdem vor zwei Jahren der eine Kreuzgang im Exhospital von Santa Cruz zum Teil eingestürzt ist, wird langsam an seiner Wiederherstellung gearbeitet. Inzwischen läuft die Fassade, bekanntlich ein Prachtstück des plateresken Stils, Gefahr einzustürzen. Die Arbeiten im Claustro von S. Juan de los Reyes gehen glücklich ihrem Ende entgegen; dafür ist jedoch die Decke im angrenzenden Museum zum Teil eingestürzt. Die Sammlungen werden daher für längere Zeit unsichtbar bleiben, falls man sich nicht entschließt, wenigstens die Plastiken im Kreuzgang des Claustro aufzustellen. Sehr gefährdet ist auch die ursprüngliche Fassade der Moschee Bib al Mardóm (Cristo de la Luz), da die vorgebaute, unbedeutende spätere Fassade sehr baufällig geworden ist. Man hat sich nun endlich entschlossen, diese niederzureißen und die maurische Fassade somit freizulegen. In der Sinagoge del Transito herrschen nach wie vor dieselben skandalösen Zustände. 1880 hatte man mit Renovierungsarbeiten begonnen, die jedoch 3 Jahre später bereits wieder eingestellt wurden und bis auf den heutigen Tag nicht wieder aufgenommen sind. Das große Gerüst aber, das jeden Genuß dieses einzigartigen Bauwerkes unmöglich macht, hat man ruhig stehen lassen!

In Granada hat die kleine, jedoch keineswegs unbedeutende Gemäldesammlung noch immer keine würdige Unterkunft gefunden. Seit Jahren stehen die Bilder wie in einem Magazin im sogenannten Museo de Bellas Artes am Boden, und es ist leider keine Aussicht vorhanden, daß sie in den nächsten Jahren eine bessere Aufstellung finden.

Die Arbeiten an der Alhambra[1]) schreiten langsam vorwärts. Zur Zeit wird der Eingangsturm die „Puerta de la Justicia", restauriert, die sich stark gesenkt hatte; ferner wird in der „Torre de las damas" gearbeitet, wo höchst interessante maurische Wandmalereien vor wenigen Monaten aufgedeckt worden sind. Da die Deckenmalereien in der „Sala de Justicia" von christlichen, in Italien geschulten Künstlern ausgeführt worden sind, haben wir hier die einzigen uns erhaltenen, figürlichen Malereien maurischer Künstler vor uns. Sie gehören dem XIV. Jahrhundert an und stammen von Künstlern, die mehr mit Arbeiten dekorativer Natur als mit der Darstellung von Menschen und Tieren vertraut sind. Man darf sie wohl den Meistern zuschreiben, die in mehreren Sälen der Alhambra den unteren Teil der Wände mit dekorativen Malereien geschmückt haben. Es sind zum mindesten zwei Künstler, die an den Längswänden eines kleinen Zimmers in mehreren Streifen Löwenjagden, eine sehr gelungene Hirschjagd, Bogenschützen, Auszug einer großen Reiterschar mit Standarten an der Spitze und Lastkamelen usw. dargestellt haben. Die Ornament- und Inschriftstreifen, sowie die Muster der Pferdeschabraken und Fahnen sind besonders fein ausgeführt. Die Figuren sind klein, ca. 6—9 cm groß. Die Hauptfarben sind rotbraun, blau, rot, hellgrün, schwarz und gold. Leider sind die Malereien in sehr schlechtem Zustand auf uns gekommen.

A. L. Mayer.

8

DER WÜRZBURGER KREUZGANG BEI DER NEUMÜNSTERKIRCHE

Man darf dem Deutschen Museum in Berlin schon heute zu der Erwerbung dieses für die Entwicklung der deutschen Kunst sowohl wie für die dekorative Wirkung so hervorragenden Stückes gratulieren, das jetzt plötzlich, wo Bode der Kauf gelungen ist, mit romantischem Schimmer umkleidet, den Stoff für nutzlose Zeitungsdebatten abgibt, nachdem der Würzburger Magistrat jahrelang Zeit gehabt hatte, sich sowohl um dieses Denkmal wie auch noch um so vieles andere zu kümmern. Das ist das Komische an der Sache. Die Pose des betrogenen Liebhabers, der sich zur rechten Stunde nicht hat erklären können, wirkt immer ergötzlich. Trotzdem aber wird die Miene des Beleidigten objektive Leute nicht aus der Fassung bringen und so sehr wir sonst die Bestrebungen

[1]) Vergl. hierzu die Beiträge von E. Kühnel in Heft 3 u. 5 „Alhambraprobleme I u. II".

Digitized by Google

von Heimatbund und Denkmalschutz anerkennen, in diesem Falle kann sich unsere deutsche Kunst dazu beglückwünschen, daß wieder einmal durch die Initiative Bodes das Augenmerk auf ein kunsthistorisch bedeutendes Werk gelenkt ist, das im deutschen Museum einen Ehrenplatz erhalten soll.

Würzburg, das noch immer vier Museen besitzt, über deren Qualität und Notwendigkeit nichts erwähnt zu werden braucht, statt ein einheitliches Museum für Unterfranken zu schaffen, hätte lieber rechtzeitig dafür sorgen sollen, daß nicht ein Stück nach dem anderen aus dem heimatlichen Besitz in den Handel kam und seine Kunstwerke von Tag zu Tage auswanderten. Aber nichts ist in der Beziehung seit Jahren geschehen und erst jetzt wird künstlich mit Hilfe des alten Walthers von der Vogelweide — man kann über diesen „Schwindel" nur lächeln — eine Affäre konstruiert, deren Lärm ernste um die Erhaltung deutscher Kunstdenkmale bemühte Kreise nicht wird aus der Fassung bringen können. Im Gegenteil, wir möchten wünschen, daß durch solche Ereignisse noch recht oft saumselige Behörden an ihre Pflicht gemahnt werden, daß das deutsche Museum häufiger Gelegenheit hätte, in solcher Weise als Schützerin deutscher Kunstdenkmäler aufzutreten. Die Partei der Antisemiten und Alldeutschen, von der die Preßfehde offenbar eingeleitet wurde, sollte sich bei Zeiten an die eigene Nase fassen und sich nicht wie in diesem Falle gar zu offenkundig der Lächerlichkeit des verschmähten Liebhabers preisgeben. Übrigens hat die Generaldirektion dem Würzburger Magistrat sehr höflich einen Zementabguß des romanischen Kreuzganges angeboten. G. B.

KLEINE NACHRICHTEN

Barmen. Die Galerie des Kunstvereins erhielt an Geschenken von August Frhr. von der Heydt, Elberfeld, die beiden Bronzen „Die Badende" und „Salome" von Max Klinger, von Herrn Hugo Toelle das Gemälde „Pfauen im Schnee" von Rudolf Schramm-Zittau und vom Verein der Kunstfreunde in Barmen ein „Stilleben" (Apfel und Weintrauben) von Charles Schuch. Ferner wurde vom Verein selbst mit Unterstützung von Herrn Hugo Toelle auf einer Sonder-Ausstellung von Oskar Zwintscher dessen neues Gemälde „Melodie", zur Zeit auf der Dresdener Kunstausstellung, erworben.

Basel. Die schweizerischen Museumsdirektoren haben sich zu einem Verbande zusammengetan zwecks Wahrung und Förderung der künstlerischen Interessen der Museen und einheitlicher Regelung beruflicher Fragen. Für die nächsten drei Jahre wurde Basel zum Vorort gewählt. Der Verband wünscht u. a. eine ständige Vertretung der eidgenössischen Kunstkommission und das Vorschlagsrecht bei der Verteilung der vom Bunde angekauften Kunstwerke an die schweizerischen Museen.

Berlin. Hier wurde ein Verein zur Wiederbelebung des Interesses für alte Kunst ins Leben gerufen, für den verantwortlich der Maler Otto Blankenstein zeichnet. Die Nachricht erweckt Neugierde, trotz der Skepsis, mit der wir vorläufig davon Kenntnis nehmen.

Brügge. Ende Juli wurde eine Gemäldeausstellung eröffnet, die ausschließlich Ansichten von Brügge enthält. Dieselbe ist auf Veranlassung des Baron Kervyn de Lettenhove veranstaltet worden, der sich auch im vorigen Jahre um die Ausstellung des „Goldenen Vließes" verdient gemacht hat. Der Katalog erwähnt 73 Künstler und verzeichnet ungefähr 200 Nummern. Es befinden sich darunter Werke der Brügger Maler Rommelaere, Geo de Sloovere, Flori van Acker, Norbert Boulen, Karel de Schepper, Jef van de Fackere, Cesar Geerinck, Rousseau, Albert Gauthier u. a. Außerdem umfaßt die Ausstellung noch Bilder von Frantz Charlet, Albert Bartsoen, Omer Coppens, Herman Courtens, Victor Gilsoul, Josef Horenbant, Fernand Khnopff, Paul Leduc und Josef Middeleer. Deutschland ist durch Westendorp und Ch. Liesegang aus Düsseldorf vertreten, England durch Brangwyn, Holland durch Groodt, van Loggen und Frau Adriani. Die Ausstellung, die ungefähr 200 Nummern umfaßt, ist in der Malerakademie in der Rue St. Catherine untergebracht, in der Nähe des „Minnewater" und des berühmten Beginenhofes.

Karlsruhe. Prof. Dr. R. Freiherr v. Lichtenberg ist aus dem Verband dieser Hochschule ausgeschieden, weil er zum Zweck archäologischer Forschungen seinen Wohnsitz dauernd nach Athen verlegt hat.

Kassel. Die Königl. Gemäldegalerie hat einige interessante Neuerwerbungen zu verzeichnen. Es sind vier Landschaftsbilder von Constable, Millet, Troyon und Daubigny. Auch zwei schöne Werke alter Meister wurden jüngst in Frankfurt a. M. für Kassel erworben: eine Landschaft mit Soldaten als Staffage, die dem Wouvermann zugeschrieben wird, und eine Dünenlandschaft von Jacob van Ruisdael.

Wien. Wie berichtet wird, wurde im Besitz des kais. Rates Klauber ein Bild gefunden, das nach Angabe von Fachleuten eine Jugendarbeit Murillos ist. Eine Bestätigung durch Spezialkenner bleibt abzuwarten. Das Bild stellt einen Lautenschläger dar und ist 1848 in einer Versteigerung bei R. Lepke-Berlin erworben worden. Bei einer Reinigung ist jüngst das Signum Murillos auf der Mütze des Spielers zum Vorschein gekommen.

Wien. Böcklins Triptychon „Venus genetrix" ist soeben für den verhältnismäßig niedrigen Preis von 80000 Kronen von der Wiener Galerie angekauft worden. Das 1895 datierte Werk befand sich bis jetzt in der Sammlung des Geh. Rats Professors Neißer zu Breslau und reiht sich den beiden schon im Unteren Belvedere, einst dem Sommersitz Prinz Eugens, befindlichen Werken des Meisters an: der Studie nach dem Kopf Lenbachs aus der Zeit des ersten römischen Aufenthalts und der Meeresidylle von 1887.

Florenz. Im Jahre 1911 soll aus Anlaß der Halbjahrhundertfeier des Königreiches Italien eine umfangreiche Porträtausstellung stattfinden, über die bereits die ersten Beschlüsse gefasst sind. Herr Ugo Ojetti hat sich dazu in einem besonderen Bericht geäußert. In richtiger Erkenntnis der Tatsache, daß man von den Darbietungen des Quattrocento und Cinquecento wird absehen müssen, denn keine Galerie wird sich auf Monate hinaus von ihren Schätzen trennen wollen, soll die Ausstellung mit dem Ende des Cinquecento beginnen und bis zum Jahre 1861 einen Überblick gewähren. Größtenteils wird es sich dabei um die in königlichen und privaten Villen, in Bruderschaften und Stadthäusern zerstreuten Kunstwerke handeln. Auch was Ojetti über die Bedeutung der Ausstellung speziell für die anthropologische Physiologie sagt, dürfte ungeteilten Beifall finden.

Foligno. In der kleinen Kirche zu Foligno, in welcher der Legende nach der Apostel Petrus eine Messe zelebrierte, wurden, wie italienische Blätter melden, bei Restaurationsarbeiten Fresken von hohem Werte aufgefunden. Die Werke, die Heilige darstellen, werden der umbrischen Schule des Pietro Mezzastris oder dem Meister selbst zugeschrieben. Die Fresken haben je eine Länge von 2 m und eine Breite von 1,5 m. Besonders gut erhalten sollen die Farben sein. Bisher wurden fünf Fresken aufgedeckt, unter denen „eine Kreuzigung Christi" die schönste sein soll. Die Arbeiten dauern fort, da man hofft, noch weitere Gemälde zu finden.

LITERATUR

Berichtigung.

In Heft 7/8 auf Seite 691 hat Max Rooses das von Gustav Glück herausgegebene Werk „Niederländische Gemälde aus der Sammlung ALEXANDER TRITSCH in WIEN“ eingehend gewürdigt. Durch ein Versehen ist der wohlbekannte Name des Besitzers der Sammlung durchgehend in Fritzsch verkehrt worden, was wir hiermit berichtigen wollen.

Die Red.

Karl Borinski. Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante. München und Leipzig 1908 bei Georg Müller.

Mit einem nicht gewöhnlichen Aufwande von Gelehrsamkeit behandelt hier ein Literarhistoriker kunsthistorische Probleme. Die brennendsten Fragen der großen Lebens- und Schaffenstragödie Michelangelos werden vor uns aufgerollt. Ein Buch desselben Verfassers über „poetische Vision und Imagination“, welches schon vor mehr als zehn Jahren erschien und gleichfalls schon das Verhältnis Michelangelos zu Dante behandelte, blieb m. W. von den Kunsthistorikern völlig unbeachtet. Das neue Buch Borinskis wird jeder benutzen müssen, der sich in die unergründlichen Probleme der Kunst Buonarottis versenkt.

Wie umfassend und bedeutsam der Inhalt ist, den Borinski den Lesern seines Buches verspricht, sagt schon die Übersicht: Michelangelo als Literat, der Platonismus im Rinascimento; die Antike und Polizian; Leon Battista Alberti; die Grabdenkmäler; die Decke und das Altargemälde der Sixtina. Es würde einen zweiten Band füllen, wollte man im einzelnen Stellung nehmen zu den Fragen, die Borinski aufwirft und zu der Art, wie er sie zu lösen versucht. Dafür scheint der Zeitpunkt auch heute noch nicht gekommen. Bücher, welche dauernden Wert besitzen, machen ihren Weg überhaupt viel unabhängiger von der augenblicklichen Kritik als man gewöhnlich annimmt. Ihr Wert oder Unwert wird von der Nachwelt viel leidenschaftsloser erörtert und viel sicherer eingeschätzt werden als von den Zeitgenossen. So scheint auch diesem Buche gegenüber einige Zurückhaltung geboten, denn wie es wirken wird, ist heute schwer zu sagen. Und wenn es jetzt vor allem unsere Kritik herausfordert, so erzwingt es doch auch unsere Achtung vor dem unerschütterlichen Ernst, mit dem der Verfasser sein Thema, einseitig allerdings, aber stets zum Nachdenken anregend, behandelt hat. Das Buch erscheint vor allem ein klassisches Beispiel dafür, welch eine Fülle von Gedanken die Werke des Genius auszulösen vermögen, wie unablässig sie zum Nachdenken zwingen und wie verführerisch der Glanz ist, der sie umstrahlt.

Seit J. E. Taylor im Jahre 1852 sein Buch „Michael Angelo considered as a philosophic poet“ herausgab, ist der Einfluß der durch Marsilio Ficino vermittelten platonischen Philosophie auf die Dichtungen Michelangelos vielfach erörtert worden. Noch unlängst wurde diese Frage wieder in einer tiefeindringenderen Studie von dem Professor der Turiner Universität, Arturo Farinelli, erörtert. Aber gegen ein tieferes Sichversenken in die Schriften des berühmten Meisters der platonischen Akademie spricht noch immer der Umstand, daß Michelangelo kein Latein verstand. Und selbst die Briefe Marsilios erschienen wenigstens nach der mir vorliegenden Ausgabe erst i. J. 1546 in der italienischen Übersetzung des Felice Figliucci. Und wenn man dann nach allen Auseinandersetzungen über Dante und Petrarca, Marsilio Ficino und Polizian, Lorenzo de'Medici und Pico della Mirandola wieder zu den Dichtungen Michelangelos greift mit ihrer urwüchsigen Kraft des Gedankens, mit ihrer Eigenart im Ausdruck und ihrer Wahrheit in der Empfindung, dann meint man doch, daß die Quellen, aus denen der Genius geschöpft hat, ewig geheimnisvoll und unerschöpflich bleiben müssen. Der Dichter Michelangelo erscheint so unermeßlich reich an eigenem Besitz, daß man kaum den Finger auf das zu legen wagt, was er bewußt oder unbewußt anderen entlehnt hat. Jedenfalls lassen Borinskis Darlegungen erkennen, daß die Analyse des Dichters noch unendlich viel schwieriger ist als die des bildenden Künstlers.

„Mehr noch als Polizian und der ganze Kreis Lorenzos muß der noch geistig in ihm lebende, im Andenken aber um so lebendigere Leon Baptista Alberti des jungen Buonarroti Bildungsgang angeregt haben.“ Mit diesen Worten führt uns Borinski auf eine wenig betretene, wenn nicht völlig neue Spur, der weiter nachzugehen sich verlohnen dürfte. Wir haben hier eine jener aussichtsreichen Perspektiven, die vor allem andern den Wert des feinsinnigen Buches bestimmen.

Digitized by Google

Wie weit die Kunstgeschichte sich des Verfassers Deutungen der Werke des Malers und Bildhauers Michelangelo zu eigen machen wird, kann erst die Zeit uns lehren. Ich glaube zunächst, das sie mehr Widerspruch als Zustimmung finden werden. Die Auffassung des Moses allerdings „quel vecchio la cui barba il petto inonda" als der „kontemplative Gesetzesmann" wie sie Borinski mit Recht gegenüber dem zornigen Zertrümmerer der Gesetzestafeln vertritt, ist keineswegs bis dahin nur von Gabriel Thomas geäußert worden. Ich selbst habe schon vor zehn Jahren im „Testament des Moses" eine ganz ähnliche Interpretation vertreten, und ebenso hat sich auch Robert Vischer schon längst im „Museum" gegen den „aktiven Grimm" ausgesprochen. Da auch Mackowsky in seiner soeben erschienenen Michelangelo-Biographie gegen die Auffassung des zornigen Moses wohlbegründeten Einspruch erhebt, so darf man hoffen, daß die seit Lübke unzählig oft wiederholte Mißdeutung endlich aus den Handbüchern verschwinden wird.

Aus Christoforo Landinis Gesprächen von Camaldoli will Borinski vor allem die geistige Herkunft der Medici-Grabmäler ableiten. Ich glaube, daß er die Bedeutung gerade dieses Buches für Michelangelos Ideenkreise keineswegs überschätzt hat, und daß wir dem Verfasser für die Vermittlung dieses äußerst merkwürdigen Literaturproduktes besonders dankbar sein müssen. Aber auch hier fühlen wir schmerzlich die Grenzen des Erkennenkönnens, und den Ariadnefaden durch dieses Labyrinth werden wir wohl trotz aller Aufklärung im einzelnen noch lange, ja vielleicht für immer vergeblich suchen. Nur gegen eine Deutung Borinskis muß ich Einspruch erheben: gegen seine Erklärung der Flußgötter als der vier Unterweltsströme. Als ich, um meine — ich darf wohl sagen nichts weniger als originelle, sondern äußerst einfache — Deutung auf Tiber und Arno für beide Grabmäler zu begründen, auf das Zeugnis eines Zeitgenossen hinwies, in dem es heißt: Die hochherzigen Könige des Tiber und des Arno werden die großen Grabmäler vergebens erwarten

E i magnanimi re del Tebro e d'Arno
I gran sepolcri aspettaranno indarno —

da ließ ich mir allerdings nicht träumen, daß diese Verse auch noch ganz anders interpretiert werden könnten. „Das heißt doch zunächst nicht mehr", schreibt Borinski, „als daß die Fürsten des Kirchenstaates und Toskanas, nämlich Julius II. und die Mediceer, vergebens auf die Vollendung ihrer Denkmäler warten werden." Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me! Es ist mir unmöglich, diese Art der Interpretation ernstlich zu diskutieren. Neue positive Belege dafür, daß die „fiumi" nichts anderes vorstellen sollten, als eben Tiber und Arno, habe ich unlängst im Juliheft der „Deutschen Rundschau" beizubringen versucht.

Zu Borinskis Sixtina-Interpretationen werden sich andere vielleicht kompetenter äußern, weil sie seinen Darlegungen objektiver gegenüberstehen als ich selbst. So freudig man es begrüßen muß, wenn ein gründlicher Danteforscher über das großartige Thema „Dante und Michelangelo" neue und wertvolle Aufschlüsse vorbringt, so schmerzlich war es mir im einzelnen, Deutungen, die mir gesichert schienen, durch Borinski wieder in Frage gestellt zu sehen. Das gilt u. a. von der Erklärung jener Medaillons, die ich auf die Geschichte Davids bezog und womit ich allgemeine Zustimmung fand. Ich glaube, daß auch andere über die neuen Erklärungsversuche des Verfassers einigermaßen erstaunt sein werden. Und Giacomo Boni würde Borinskis Beitrag zu seiner bekannten ikonographischen Studie über Kaiser Trajan und die „Vedovella" schwerlich akzeptiert haben.

In der äußeren Technik läßt Borinskis Buch zu wünschen übrig. Sämtliche Quellenangaben und Belegstellen, die so gewissenhaft aufgeführt sind, finden sich im Text eingeschaltet und nicht, wie es sonst üblich, in Anmerkungen untergebracht. So wird die Übersichtlichkeit unendlich erschwert und die Geduld des Lesers bei einer ohnehin nichts weniger als leichten Lektüre unnötig auf die Probe gestellt. Dieser Umstand ist um so mehr zu beklagen als man dem ernsten und nachdenklichen Buche recht viele Leser wünschen möchte. Daß der Verfasser den Anspruch erheben darf, auch weitere Kreise über des Meisters Kunst und Wesen zu belehren, glaube ich schon mit einigen Sätzen belegen zu können, die sich auf einer der letzten Seiten seines Buches finden: „Diese abgründige Menschenseele, die ihr Genius bestimmte, in den sinnlichsten Schriftzügen sich der Welt mitzuteilen, mußte wohl aus sich selber ein Geheimnis machen, um sich das Recht und die Möglichkeit zu wahren, nur sich selber geben zu dürfen: das was ihres Reiches und nicht von dieser Welt ist. Wie wäre es sonst möglich geworden, daß sich hier durch eine doppelt so lange Wirkenszeit als dem Menschen durchschnittlich gesetzt ist, in irdischen Gestaltungen ein Schauen kundtut, unberührt und frei von all dem Kleinlichen, was das durchschnittliche Leben dem Geiste abzwingt: erhoben über das Niedrige, fremd dem Gemeinen, in menschlichen Bildern eine andere, eine jenseitige Welt."

Wer so in die Wesenstiefen Michelangelos eingedrungen ist, der darf seine Stimme erheben, um auch andere zu belehren. Mag man ihm im einzelnen zustimmen oder nicht, jedenfalls sind hier die Rätsel eines großen Mannes und einer hohen Kunst in jene Weiten eines allumfassenden Blickes gerückt, in denen sie allein geschaut und ahnend nachempfunden werden können.

Ernst Steinmann.

8

Karl Frey. Michelagniolo Buonarroti. Sein Leben und seine Werke. Band I. Michelagniolos Jugendjahre. Berlin 1907, Verlag von Karl Curtius. 4°. XXXVII und 345 Seiten. Preis geb. mit Anhang 23 M.

Diese Biographie ist der Ertrag eines ihrem Helden gewidmeten tätigen Lebens. Wer sie jedoch mit der Befürchtung in die Hand nimmt, hier die disjecta membra eines lediglich anatomischen Forschungsinteresses zu finden, wird sich angenehm enttäuscht sehen. Das gerade in dieser Richtung überbescheidene Motto von Baumbach ist weder dem Titelhelden noch seinem Biographen angemessen. Alles, was nur entfernt daran gemahnte, ist säuberlich in ein stattliches Beiheft[1]) gepackt. Ja, so ausschließend hat sich im Autor der Darsteller gegen den Forscher erwiesen, daß der kundigere Leser sich zunächst verwundern wird, wie beiläufig und damit glimpflich manche kritische Fragen (der Echtheit vielumstrittener Jugendwerke z. B.) im Hauptbande zur Geltung kommen. Die Beigaben erweisen sich dann freilich um so ausgiebiger und positiver bzw. negativer! Nr. 12 unter ihnen: „Donatello und Michelagniolo, eine Parallele" hätte u. E., trotz den speziell persönlichen Auseinandersetzungen mit Frieda Schottmüller und von Geymüller, einen Platz im Rahmen der Darstellung verdient. So bedeutsam und sympathisch erscheinen uns die darin vorgetragenen prinzipiellen Forderungen an die Kunstgeschichte, die keine bloße „Augenkultur" voraussetze und ebensowenig wie jede andere Geschichte ihren Endzweck materialistisch in leerer „Deskription" zu sehen habe.

Auch die sehr notwendige Auseinandersetzung mit den Quellenbiographien ist aus der Darstellung heraus in die allgemeine Vorrede eds Werkes verwiesen. Es wäre zu wünschen, daß sie dadurch an Auffälligkeit gewännen. Wer je Gelegenheit hatte, die kontagiöse Verbreitung der biographischen Urteile des Paolo Giovio in der Renaissanceliteratur zu kontrollieren, muß den verhängnisvollen Einfluß dieses streberischen Prälaten auf die Biographie des ihm wesensfremden Künstlers (s. XXV) möglichst stark unterstrichen wünschen. Der Anonymus Magliabecchianus erhält seinen Zoll wegen seines Schlaglichts auf das Verhältnis zu Lionardo. Die beiden Fassungen (1551 u. 1573) der Vita des Vasari werden in ihrer sachlichen Ungleichwertigkeit im Hinblick auf die dazwischen (1553) erschienene Arbeit Condivis einander gegenübergestellt. Diese nun aber als kachierte „Autobiographie" (s. XXIX) von seinem Helden selbst herrührend (gar „diktiert!", S. 157) anzusehen, verbietet doch der Verfasser gleich durch starke Einschränkungen und Verklausulierungen einer solchen Rangerhöhung des unschätzbaren Schülerwerkes. Mit seiner Autorisierung also darf man Einspruch erheben gegen direkte Substituierungen des Namens des Meisters bei Berichten des biographischen Schülers: „Michelagniolo Condivi"! So besonders S. 50: „Mit keiner Silbe erwähnt nämlich Michelagniolo (!) den Namen Bertoldos, übergeht geschickt dessen Unterweisung und Einfluß und schreibt ungeniert alles Verdienst sich selbst zu."

Was bedarf es auch autobiographischer Surrogate bei einem Genius, „dessen Werke, die Dichtungen inbegriffen," sehr richtig durchwegs „als Selbstbekenntnisse" angekündigt werden (S. XI)? Ihre Rätselnatur ist ja nur die ihres Schöpfers selbst, dem „unbefangene Hingabe an seine Umgebung fern lag" (S. XV). Das „Unnahbare, Abstoßende, Geheimnisvolle" ist so wenig von ihm als von seinen Werken abzutrennen. Ja, sie bringen es in so vollendeter Form zum Ausdruck, daß jenes mystische „höchste Glück der Erdenkinder" in ihnen unverhüllt greifbar zutage getreten scheint.

Von einem Goethischen Wort (an Zelter) darf sich der Biograph mit erworbenem Rechte geleitet bekennen: „Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie zu begreifen". Nirgends erscheint dies schwerer als bei dieser Künstlernatur, die gleich der großen Mutter „geheimnisvoll am lichten Tag sich ihres Schleiers nicht berauben" lassen mag. Schon sein Geburtshaus, das Domizil des Podestà von Caprese, das die Zentenarfeier von 1875 mit den üblichen Marmortafeln signalisiert hat, scheint sich nach den Ergebnissen des Buches von Chinali (Arezzo 1904) und neueren Ausgrabungen wieder in das große Dunkel zurückzuziehen . . . „und niemals wird die Mög-

[1]) M. B. Quellen u. Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst.

Digitized by Google

lichkeit geboten sein, pietäts- und stimmungsvolle Wallfahrten zur Wiege Michelagniolos in Caprese zu veranstalten, wie dies bei Raffael mit Giovanni Santis Haus in der Contrada del Monte zu Urbino der Fall zu sein pflegt" (Quell. u. Forschg. S. 2). Vasaris Angabe der Via Ghibellina in Florenz ist nur ein (in der Vita di Jacopo Sansovino stehen gebliebenes) Zeugnis seiner schludrigen Arbeitsweise. Besser steht es mit dem Geburtsdatum (bei Condivi: 6. März 1475, 4 Stunden vor Tag, Montag = Vasari: 8 Uhr Sonntag). Die Nativität von der Hand des Großvaters Ludovico existiert zwar auch in der Kopie nicht mehr, die sich Michelagniolo — eine andere Schreibung des Namens perhorresziert Frey — 1548 von seinem Neffen nach Rom schicken läßt. Aber immerhin eine Abschrift aus dem XVII. Jahrhundert (im Arch. Buon. vgl. Qu. u. F. Nr. II). Die einzige Urkunde, auf die sich des Künstlers Stolz auf seine Abstammung von den Grafen von Canossa tatsächlich stützen konnte, nämlich das, diese Ansprüche entgegenkommend anerkennende, Schreiben des Grafen Alessandro „al mio molto amato et parente hon. Messer M. A. B." vom 8. Oktober 1520 wird nach dem Original im Britischen Museum diplomatisch getreu mitgeteilt (Qu. u. F. S. 6). Die Irrtümer und Schlußfolgerungen Grimms in dieser Sache werden zurückgewiesen. Die Buonarroti-Simoni werden dokumentarisch zurückverfolgt (sicher bis 1196) nach Wappen (ursprünglich nur zwei goldene schräge Balken auf blauem Schilde ohne den Rechen darüber), Namen und Namenswandel (der ursprüngliche Geschlechtsname war Simoni allein! Michelagniolo unterzeichnete ihn selber nie, obwohl er den Neffen verbescheidet (Mil. p. 214), daß er ihn unter allen Umständen seinem Namen hinzufügen würde!), Abstammung und Geschlechtstafel, Ämtern und Steuern (Qu. u. F. Nr. IV). Der große Künstler führte seinen Namen wohl zur Erinnerung an seinen Großonkel Michele († 1471). Er habe sich selber, bis auf eine (bestätigende?) Ausnahme (an seinen Bruder Buonarroto am 10. März 1498. Mil. p. 59) stets Michelagniolo geschrieben. Die Formen Michelangelo (aus lat. Michael angelus) und Michelagnolo waren schon zu Lebzeiten des Künstlers daneben im Gebrauch (Qu. u. F. S. 8).

Bei der ungeheuren Steigerung des Ansehens, das gerade dieser stolze Künstler seinem Berufe zu verschaffen gewußt hat, kommt auch sein Familienstolz für seine Biographie stark in Betracht. Gleichwohl war auch dieser nur ein Ausfluß seines gewaltigen Subjekts. Seine wirklichen Ahnen waren schon geraume Zeit vor jenem sagenhaften messer Simone da Canossa in Florenz ansässig und von gut bürgerlicher Herkunft: „meist Kaufleute, kleine Bankiers, Inhaber von Wechselstuben, die nicht entfernt die Bedeutung der großen und berühmten Bankfirmen von Florenz zu erreichen vermochten" (S. 13). Da aber seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts der Popolo den alten Geburtsadel mit Erfolg aus dem Stadtregimente verdrängte, so haben sie sich — offenbar mit besonderer Vorliebe und Tatkraft — an diesem beteiligt und wiederholt der höchsten Behörde, dem Priorat (wie auch vor seiner Verbannung des Künstlers Hausdichter Dante) angehört.

Tatsächlich ist selten ein Genie so gegen alle Herkunfts- und Vererbungstheorien in die Welt getreten, wie gerade dieser darauf Wert legende Künstler. Zu der melancholischen Welteinsamkeit seines Lebens ist von Anbeginn der Grund gelegt in den kleinlichen, gedrückten Verhältnissen seines stiefmütterlichen Vaterhauses — er verlor die eigene, durch nichts bemerkenswerte Mutter im sechsten Jahre —, unter einem eingebildeten Hohlkopf von Vater, der ihm seine Künstlerschaft mit Stockschlägen auszutreiben versuchte und an dem er doch so hing, wie es jenes schöne Abschiedsgedicht auf den Neunzigjährigen überliefert; unter „der Unselbständigkeit und Unproduktivität der übrigen Angehörigen".

Nichts als die Sorgen seiner Existenz hat ihm diese Familie gegeben, deren bloße Erhaltung auf ihm lastete, und die seine noble Gesinnung wie seinen Familienstolz nach Kräften ausbeutete. „Von Kind auf war er gezwungen, das, was seine Seele bewegte, soviel als möglich selbst vor den nächsten Angehörigen zu verschließen" (vgl. S. 124). Daß der Biograph sich dabei gemüßigt fühlt, die „terribilità" der Natur seines Helden gegen die Annahme „einer von Grund aus perversen Charakteranlage und eines gestörten Nervensystems" zu verteidigen, kommt auf Rechnung der Zeit, in der er schreibt.

„Nichts wäre unhistorischer, als Michelagniolo wie eine plötzliche ‚Offenbarung' an die Welt, als ein voraussetzungsloses Phänomen zu begreifen" (S. 79). Dieser axiomatischen Maxime hätte der Biograph doch auch für die allgemeine Bildung des Künstlers etwas Geltung einräumen sollen. Sie gerade soll reines Selbstprodukt des Künstlers sein. (Bei einer Reihe als voraussetzungslose „Erlebnisse" hingestellter Gedichte, u. a. dem Sonett auf die bekränzte Blonde, den Stanzen auf das Leben in den Bergen habe ich inzwischen die literarischen Beziehungen nachgewiesen.) Rein aus sich heraus soll er zu der bewunderungswür-

Digitized by Google

digen Höhe der Weltkenntnis gelangt sein, „die ihn zuletzt auch in geistiger Beziehung den führenden Persönlichkeiten der Zeit gleich-, ja überordnete“ (S. 25). Ohne eine Ahnung von Platonismus soll er über den von Platonismus strotzenden Dantekommentar des Akademikers Laudino haben absprechen können und dürfen. Wo es doch naheliegt, gerade nach den Anlässen zur Ausbildung und Methodisierung seines natürlichen Hangs zur Grübelei zu suchen! Die in unserem heutigen Sinne im damaligen Italien überflüssige Frage „Verstand M. A. Latein?“ wird im Beiheft (V) noch einer gesonderten „Widerlegung“ gewürdigt, die auf eine Bestätigung hinausläuft. Daß Thode mit seiner Übersetzung von „in grammatica“ mit „lateinisch“ recht hat, wird gegen Frey jeder bekräftigen, der diesen Sprachgebrauch aus Dante kennt. Nichts anderes, als die Kenntnis der Grammatik, hat sich der Unterredner bei Giannotti abgesprochen; indem er dabei Fragen der Dantekommentare erörtert, in denen es von Latein wimmelt. Wie anders hätte der alte Mann sich vornehmen können, noch lateinische Grammatik zu treiben? Wie von sich rühmen dürfen, daß er stets die Unterhaltung mit Gelehrten bevorzugt habe (die damals nicht bloß ein „lateinisches Französisch“ und Deutsch, sondern auch ein solches Italienisch sprachen; man denke gerade an L. B. Alberti!)? Er der von sich sagen konnte, daß es in Florenz (der Stadt der Platoniker) keinen Gelehrten gegeben habe, der nicht sein Freund gewesen sei? Was bedeutet dagegen die, gewiß aus höheren Beweggründen als der leicht abzuhelfenden Ignoranz, erklärbare Tatsache, daß der Bewunderer des heimischen Dichters die lateinische Adresse um die Überführung der Gebeine Dantes auch in heimischer Mundart unterschrieb?

Um so sorgsamer und vorurteilsfreier erfolgt die historische Analyse der künstlerischen Bildung Michelagniolos. Hierbei wird gleich die hohe materielle Einschätzung der Schule des Domenico Ghirlandajo auffallen; zumal sie mit der — gleichfalls der Selbstbeurteilung Michelagniolos zuwiderlaufenden — These Hand in Hand geht, daß Michelagniolos Begabung von Haus aus eine „eminent malerische“ gewesen sei (daher auch bei dem Plastiker das Anheben von Reliefs und Frontstellungen, wie der Pietà!). Von seiner Freskomalerei, die er bei Ghirlandajo gleich aus dem Grunde gelernt habe, sei auch „seine nachhaltigste Wirkung ausgeströmt“. Möge der Kenner auseinanderhalten, was an diesen (für die Echtheit der jetzt Freys Sammlung eröffnenden fraglichen Federzeichnungen sehr positiven) Ausführungen im materiellen Sinne wahr und im idealen falsch sein dürfte. Seite 84 heißt es dagegen: „Auch mit Reliefs hat er sich verhältnismäßig in geringem Umfang und fast allein in der Jugendperiode befaßt. Alsdann bildet er die Gestalten zumeist wie selbständig und losgelöst vom gemeinsamen Grunde. Ma. . . erstrebte und erreichte von Anfang an volle ‚kubische Wahrheit‘.“ Vorher (S. 26) wird aber gesagt: „Erst nach mehreren Versuchen und unter dem wachsenden Einfluß der Antike lernte Ma. volle kubische Wahrheit erzielen.“

Es ist anläßlich des „dekorativen Charakters“ der Skulptur Donatellos, daß sich der Biograph auf diese nötige Korrektur seiner kühnen Aussprüche besinnt. Im Gegensatz zu dem „leeren Bonmot“ (Bode) Raffael Borghinis wird das beiderseitige Verhältnis der beiden „wahlverwandten Heroen“ als ein durchaus gegensätzliches dargetan. Die Beziehung des Moses auf Donatellos Johannes Evangelista im Dom (jetzt nicht mehr „im Chore“!) wird „himmelweit“ abgewiesen (S. 80). „Erobert Donatello die sichtbare Welt, so erobert und gestaltet Ma die unsichtbare, freilich nicht minder wirkliche und existente“ (S. 82). Verrocchio, der „tuskische Lysipp“ und (in Bologna) Jacopos della Quercia Reliefs an S. Petronio sind seine eigentlichen Vorgänger und Anreger. Speziell im Giovannino ist „der junge Meister dem Vorgänger relativ am nächsten gekommen“ (S. 88). Der pädagogische Einfluß Bertoldos wird sehr hoch veranschlagt, die Nachwirkung auch seiner Kompositionen (Reiterschlacht) bis in die Großwerke angenommen (Karton der Badenden, Juliusgrab, Sixtina). Auch Ma's Verhältnis zur Antike profitierte von ihrer frühen Vermittelung durch die Schule im Garten von S. Marco. Es blieb dadurch bewahrt von den Nachteilen, die die „zweite Phase“ des antiken Einflusses durch die Ausgrabungen und großen Funde auf die spätere Zeit des „pedantisch-antiquarischen Betriebs, der äußerlichen Nachahmung und technischen Virtuosität“ ausübte. „Seine antikische Art ist die der Frühzeit gewesen“, freilich ohne die „frohgemute Sicherheit und romantische Stimmung“ des Quattrocentisten, eines Ghiberti. „Ihn reizen an der Antike weniger ihre Anmut und Harmonie, als ihre Kraft und Erhabenheit, ferner die vollendete Naturauffassung und Technik, der vollkommen befreite Stil der Plastik“. Diesen habe er, mit dem ihm eigenen Ungestüm und der eisernen Konsequenz seines Wesens, sich zu eigen gemacht als des besten Ausdrucksmittels für die Gestaltenwelt seiner Phantasie (S. 94 f.). Er habe daher auch nie im eigentlichen Sinne aus der Antike „entlehnt“,

Digitized by Google

sondern alles derartige in seinem eigentümlichsten Geiste umgeschaffen. Mit zunehmender Routine und den neuen Anforderungen, die ein neuer Inhalt an den Bildner stellte, habe er sich so schließlich um so weiter von der Antike entfernt, „so zwar daß die Schöpfungen jener und die Ma's zuletzt als Gegenpole erscheinen."

Besonders interessiert in diesem Zusammenhang der Abschnitt über Ma's anatomische und Modellpraxis. Er hat den männlichen Akt immerdar bevorzugt, selbst bei Frauendarstellungen, und das „männliche Modell im Hinblick auf den Zweck effeminiert" (prägnantes Beispiel die Zeichnung zur lybischen Sibylle). Es wird mit Recht zur Erwägung gestellt, „inwieweit diese Gewöhnung, nach nackten Jünglingen und Männern zu zeichnen und zu modellieren, Ma's Psyche wie Formenanschauung überhaupt beeinflußt hat" (S. 141). Mit Henke wird „die lastende Schwere der Körpermasse", „die Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit in den Biegungen und Bewegungen", wie sie bei Lebenden nur selten, kurz und mit Willensanspannung möglich sind, endlich „die kontrastreiche Formbehandlung" auf den Einfluß der Leiche „in ihrer gleichsam willenlosen Bewegbarkeit" zurückgeführt. So konnten in seiner Seele „riesenhafte Leiber in unerhört kühnen Stellungen und Bewegungen entstehen, deren Existenz jenseits des Wirklichen liegt" (S. 143). Gleichwohl erscheinen sie dank seinem Wissen und seiner Meisterschaft als natürliche. Bisweilen werden aber den in Spannung befindlichen Gliedmaßen gegenüber andere Körperteile eher vernachlässigt. So entstehe „der Eindruck, als seien Ma's Menschen eher anatomische Präparate, denen die Haut wieder nachträglich übergezogen sei" (S. 144).

Es ist der, nur ihrer an sie gesetzten Lebensarbeit mögliche, Vorzug dieser Biographie, daß sie die Entwicklungsgeschichte von Ma's Genius mit sorgsamster Berücksichtigung und kritischer Erwägung aller historisch-biographischen Details ausstatten kann. So erfahren bei der Aufnahme ihres Helden in den Mediceerkreis die Lage und Einrichtung des Gartens von S. Marco, der Bau und die Anlage des Palastes in der Via larga (jetzt Via Cavour!) weitestgehende Spezialuntersuchungen, die im Beiheft mit Dokumenten aller Art belegt werden. Leider stehen ihre Ergebnisse, wie der Verf. bei seiner Rekonstruktion des Innern der Mediceerwohnungen selbst eingesteht, hinsichtlich ihrer Sicherheit nicht eben im Verhältnis zu der darauf verwendeten Mühe. Nicht alle Dokumente sind für weitere Kreise so interessant, wie der Auszug (Qu. u. F. VIII A. a. 1.) aus dem Zibaldone des Giannozzo Salviati, eines Typus aus der Florentiner lustigen Gesellschaft jener Zeit, wie sie in den Compagnacci der Savonarola-Zeit in die Beleuchtung der Weltgeschichte rücken. Dies Merkbuch eines damaligen Durchschnittsmenschen wird nur mitgeteilt (und dabei nach Kräften schlecht gemacht), um seine Angabe, der Mediceerpalast sei im Jahre 1444 erbaut, zu diskreditieren. Wertvoller ist die Untersuchung über Lorenzos Scrittojo (VIII A. c.), wobei dieser Zeitbegriff für eine Kunst- und Raritätensammlung im Gegensatz zu Burckhardt (Der Sammler 472 f.) nicht als Möbel, sondern als R a u m angesprochen wird. Die z. T. neuen oder rektifizierten Mitteilungen Medizeischer Aufzeichnungen über ihr künstlerisches und literarisches Mäcenatentum stehen nur noch in weiter Beziehung zum Thema des Werkes. Allein was wäre erklärlicher, als daß dem Biographen die Familie zum Gegenstande besonderer Forschung wird, die seinem Helden den Eingang in die große Welt des Geistes und der Kunst, wie providentiell, verschafft hat. Den Herabziehungen gegenüber, die die demokratische Ära überhaupt und die des risorgimento in Italien speziell mit diesem Ideal des Mäcen der Neuzeit vorgenommen hat (Villari!) erscheint eine solche Ehrenrettung sehr am Platz. Sogar für den vielgeschmähten Verantworter der mediceischen Katastrophe (von 1494) in der Geschichte, Piero „il Fiero", den ältesten Sohn Lorenzos, tritt Frey aufs wärmste ein, teilweise schon mit Autorität des zeitgenössischen florentiner Historikers Nardi, eines Freundes Ma's. Einige ihn betreffende Briefe werden (Qu. und F. X.) mitgeteilt, darunter ein anscheinend unedierter, in „herrlicher wie gestochener Schrift, charakteristisch für Pieros Wesen und Passionen", der ihn als leidenschaftlichen Pferdefreund erweist. Andere sprechen zugleich für seine Beschäftigung mit humanistischen Studien und Kunstinteressen, jedoch in der Korrespondenz mit seinem ängstlich über seine Ausbildung wachenden Vater. Er steht zu sehr in dessen Schatten, um nicht verdunkelt zu werden, selbst wenn er sich weiser betragen hätte, als er es, auf eigenen Füßen, „in seiner ehrlichen, offenen und zufahrenden Art" (S. 221) getan hat. Der Auftrag der Schneestatue, durch den er sich gerade in Ma's Leben eingeführt und nicht eben rühmlich verewigt hat, wäre unter Lorenzo unmöglich gewesen.

Um so schlechter kommt, wie sich denken läßt, der politische Antipode der Mediceer, Savonarola weg. Auch die nicht vertriebene Mediceische Linie, mit der Ma. in Verbindung blieb (Fälschung des Cupido), wird neben ihren anderen Beziehungen (221 ff.) als zu seiner er-

Digitized by Google

klärten Gegenpartei gehörig vorgeführt. In dem Bestreben, seinen Helden von dem Verdacht zu reinigen, ein aktiver politischer Parteigänger des Mönches, ein Piagnone, gewesen zu sein, schießt der Biograph gelegentlich über sein Ziel hinaus. Der rätselhafte Brief aus Rom an den „klugen" Bruder Buonarroto über den politischen Mönch, den „Seraphiker" und „stinkenden Ketzer" etc. wird auch hier — trotz des großen Exkurses (Qu. und F. XVII) — leider nicht aufgeklärt; ebensowenig das damalige Schicksal des Dominikaners unter Ma's Brüdern Leonardo, dem man im Viterbo „seine Kutte genommen" hat. Hettners Deutung, jener Brief enthielte eine verstellte Warnung an Savonarola bezw. seine Freunde (Ital. Stud. S. 151), bot immerhin eine Handhabe für seine Auffassung, für die ein Ersatz in der Annahme eines leeren „Sarkasmus" — gerade bei Ma in diesem Falle! — nicht geboten wird. Der Protest gegen die Geschichtsfälschung, die die gegenwärtige Inanspruchnahme des Florentiner Heiligen der Askese und der guten Werke für „alldeutsches Luthertum" involviert (vgl. Qu. und F. S. 112), wird vom Ref. geteilt und ist von seiner Seite gleichfalls zum Ausdruck gebracht worden.

Mehr Ertrag für die Aufhellung der vielen Dunkelheiten der Ma'schen Biographie bieten die Kapitel über die Flucht nach Venedig und Bologna (Arbeit an der Arca), Ma's anatomische Studien (S. 129—149), bei denen dem Prior v. S. Spirito (dem Empfänger des Holzkruzifixes) eine grundlegende Rolle zugewiesen wird, über den unausgeführten Traktat über plastische Anatomie, den der Verf. gern in der Anatomie des Ma intim befreundeten Professors und päpstlichen Leibarztes Realdo Colombo wiederfinden möchte (S. 147), endlich über die Übersiedlung nach Rom. Hier wird sogar der auffallende Versuch gemacht, eine dunkle Gestalt im Leben des Künstlers, den Vertrauensmann des Kardinals Riario in der Angelegenheit der gefälschten Antike, mit einer um so heller strahlenden zu identifizieren (S. 286 f.), mit Jacopo Gallo, dem Besteller des Bacchus und Bogenspanners („Cupido" in London), dem Vermittler des Auftrags der Pietà. Bei einem sonst hyperkritischen Autor, wie Frey, berührt diese kühne Zusammenlegung zweier in der Condivischen „Autobiographie" so scharf geschiedenen Persönlichkeiten[1]) etwas romanhaft. Der Autobiograph gerade, den Frey hinter Condivi sieht, würde nicht verfehlt haben, einen für sein Leben so grundwichtigen Faktor schon bei seinem ersten Auftauchen darin ausdrücklich zu nennen, mag man ihm sonst noch so schlechtes und diplomatisches Gedächtnis nachsagen. Die Erzählung von dem Probestück der Zeichnung der (eigenen?) Hand bei dieser Gelegenheit (Frühjahr 1496) wird nicht bezweifelt, die sich daran heftende Tradition aber der Erhaltung dieser Handstudie (Crosaz-Mariette-Caylus-Bottari) abgewiesen. Sowohl die Zeichnung bei Bottari, als das vielleicht daraus abzuleitende „manirierte Machwerk" der Londoner Terrakotta-Hand (Steinmanns 'la mano di Michelangelo' in der Festschrift für Fr. Schneider) wird mit Wickhoff auf den Michelangelesken Zeichner der Bologneser Schule Bart. Passerotti zurückgeführt (S. 244 f.).

Die gleiche kritische Abweisung wird den übrigen Versuchen zuteil, früheste Äußerungen des Ma'schen Schaffens tatsächlich nachzuweisen. Bei der allerfrühesten, dem Faunskopf, dessen Zahnlücke dem naiven Eifer des Knaben zuerst das Wohlwollen Lorenzos v. Medici eintrug, „schließt die raffinierte Technik" der dafür im Florentiner Bargello ausgegebenen Faunsmaske „Ma's Autorschaft eo ipso aus" (Qu. u. F. XV. 1). Gegen Bodes Versuch, die Masken am „Bacchus und Ampelos" zum Anlaß für die Erfindung der ganzen Geschichte zu machen, wird diese, von Bayersdorfer Ma zugewiesene, ihm von Wölfflin wieder aberkannte, Ergänzung eines antiken Torso in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts verlegt: mit Wölfflin „in die Umgebung" Jacopos Sansovino. Daher „auch die michelangniolesken Eigenheiten, die an der Gruppe unverkennbar sind." (Qu. u. F. XV 4.). Den mit jenem Probestück der Hand eng verbundenen „schlafenden Cupido" wollte Symonds in Mantua, K. Lange dann sicher in Turin aufgefunden haben (mit bezug auf den schlafenden Amor der sog. „Bersaglieri"-Zeichnung). Nur die zweite Hypothese lohnt es noch zurückzuweisen (Qu. u. F. XIX 1). Die Häufung und ungeschickte Verteilung der Attribute an der Turiner Statue, die „grobe und knäulige" Technik, die „zu sklavische" Nachahmung der Antike, das Fehlen der für Ma „besonders bei liegen-

[1]) Ich will nicht verschweigen, daß Frey selbst am Schluß der Anm. zu S. 287 auf diesen Umstand hinweist, um ihm nicht nachzuahmen, der in der neuen Lieferung seines Corpus der Handzeichnungen mein eigenes Argument für die Nichtausführung des Medaillons mit der Gigantenschlacht an der sixtinischen Decke (den Gegensatz gegen die biblische Umgebung) mir souverän entgegenhält. Die Praxis vollends möchte ich mir nicht zu eigen machen, auf meinen Erklärungsversuch, warum dies echt Michelangeloske Sujet überhaupt nicht ausgeführt wurde (Hinweis auf das jüngste Gericht, in dem später der gefällte Briareus jenes Medaillons Aufnahme gefunden hat) mir die Schulnote auszustellen, ich wisse nicht, daß das „jüngste Gericht" damals noch nicht geplant war. Welches die „Tendenz" meines Buches sei, weiß ich selber nicht; tröste mich daher leicht darüber, daß Frey sie bei sich als „verfehlt" bezeichnet. Daß meine tatsächlichen Aufstellungen richtig sind, weiß ich, und die Kunstgeschichte wird es bestätigen.

Digitized by Google

den Figuren so charakteristischen starken Querfalte über dem Bauche" lassen den Verf. seine Wallfahrt zu dem Werke in Turin als einen „Metzgergang" bezeichnen. Vollends keine Gnade finden das Liphartsche Relief von Apollo und Marsyas nach dem von Ghiberti beschriebenen antiken Karneol (dessen Geschichte untersucht wird), vielleicht schon nach einer Plakette danach: „vergröbert" und „verballhornt" — „wie kam der Knabe zu dem Karneol?" — (Qu. u. F. XV 2); auch nicht der von Bode für Berlin erworbene, von Hildebrandt glossierte, jedoch schon durch sein wertvolles Abbozzo-Material dem Biographen verdächtige: „zimperliche" Apollo mit der Geige (Qu. u. F. XV 3; vgl. das Argument der abweichenden Art der Bohrlöcher im Hauptbande S. 107 u. Anm. f.). An der Arca di S. Domenico wird — im geraden Gegensatz zu den Angaben des gleichzeitigen Custoden Fra Ludovico da Prelormo — der heilige Petronius als „durchaus selbständige" Leistung Ma zugesprochen. Beim heiligen Proculus aber „ist nur am Kittel seine Hand zu bemerken" (Qu. u. F. XVIII 2, S. 131).

Für die Vorzüge des knienden, leuchtertragenden Engels an der Arca vor dem vielbewunderten Pendant Nicolas wird dagegen (S. 214ff.), ebenso wie für die Echtheit des des Giovannino (S. 224—237) mit besonderer Wärme eingetreten. Diese Partien, wie die über die unbestrittenen Großwerke der Jugend Ma's, heben sich nicht bloß deshalb, weil sie die etwas stark in Anspruch genommene Kritik etwas ausruhen lassen, wohltuend aus dem Buche heraus. Ihre feinfühlenden Beschreibungen, tief eindringenden Analysen, reichen entwicklungsgeschichtlichen Aufschlüsse werden vielen Lesern die Augen über manches öffnen, was sie ihm mehr danken werden als alle Unechtsbeweise. So ist gleich der Werdegang des Johannesideals vom Täufer, Propheten und Vorläufer Christi über den Asketen und Visionär zum quatrocentistisch laicisierten, kindlichen Giovannino (S. 226ff.) ein Muster prägnanter Vorführung einer weiten Entwicklungsreihe. Doch muß der Ref. gestehen, daß er bisher so naiv war, das geschwänzte Ding in der Hand des (es nach der Mundstellung verzehren wollenden!) Giovannino für seine Speise (neben dem Honig), nämlich eine Heuschrecke zu nehmen. Durch die Hand in der Frontansicht verhüllt, wirkt sie völlig als solche. Der Bildhauer hat gewiß nicht nötig, so etwas kleinlich auszuführen. Handgroße Heuschrecken gibt es. Nun erklärt es aber der peinliche Biograph als Trinkgefäß, als ein Hörnchen, „wie es wohl noch heute bei den Hirten der Campagna oder der ausgedehnten apulischen Weiden (so klein??) im Gebrauch ist." Da der Herkules Strozzi nicht erhalten ist, so wirkt der Giovannino „als erstes erhaltenes Spezimen einer Freifigur", der schon Justi die gleich glückliche Wirkung in allen Prospekten nachrühmt. Die „Grazilität" und die berufene schraubenförmige Drehung sollte kein Anlaß sein, das Werk einem späteren Nachahmer zuzuweisen. „Schon die Formenbehandlung gerade reizvoll durch eine gewisse Schüchternheit", eine Folge der Neuheit der Aufgabe, sollte davon abhalten (S. 236).

Die Kentaurenschlacht hat unter den Frühwerken, durch des Meisters eigene hohe Bewertung, von jeher im Vordergrunde des Interesses gestanden. Die ungemeine Selbständigkeit, auch der Antike gegenüber, der er vielleicht gerade dadurch so nahe gekommen, vor allem aber gegenüber den illusionistischen Darstellungsmitteln des Ghibertischen und Donatelloschen Reliefstils wird mit Nachdruck hervorgehoben (S. 105). Das Hildebrandtsche „Gesetz" (der unsichtbaren vorderen Grenzfläche) wird angesichts dieser ungleich über den Rand hinaus quellenden Figuren", als „eine Forderung moderner Ästheten" zurückgewiesen. Daß des Verf.'s Verwerfung der schon von Wickhoff für das Sujet herangezogenen Stelle im XII. B. der Metamorphosen des Ovid nicht Stich hält, habe ich inzwischen dargetan.

Bei weitem weniger gewürdigt wird meist die „Madonna an der Treppe". Der Verf. verdient daher besonderen Dank für seine liebevolle Einführung in die geheimnisvolle Versunkenheit, die erhabene Einfalt dieser Antizipation der tiefen Ma'schen Kunst. „Scharfe Beobachtung des Lebens und unausgesetzte Verinnerlichung des Geschehenen" konnten allein zu einem, bei manchen Mängeln in Komposition und Klarheit der Details (die die Frühzeit dafür sichern) so erstaunlich reifen Resultat führen. Auch hier treffliche Orientierung über den Umschwung, den in der allzu genrehaft gewordenen Behandlung dieses Grundthemas der italienischen Kunst dieses Werk bezeichnet! Aufschlußreiche Motivierung der auffallenden und doch so konsequenten Formbehandlung (des Kindeskörpers in Korrelation mit der Haltung der Mutter bis ins einzelne)! In dem Treiben der Putten im Hintergrunde wird mit Recht eine Ankündigung der betr. Motive am Sixtinischen Gewölbe gesehen (S. 110). Auch der Sinn dieses Hintergrundes mit der eigentümlichen Brückentreppe und der verschleierten Mauer, an deren Eingang die Jungfrau sitzt, würde dem Verf. nirgends unklar erscheinen, wenn er die theologische Bedeutung dabei in Anschlag bringen wollte.

Digitized by Google

Der gleiche (antik-christliche) Gegensinn, der 'Kentaurenschlacht' und 'Madonna an der Treppe' verbindet, besteht zwischen Bacchus und 'Pietà'. Gewiß noch in tieferem Bezuge, als ihn der Biograph zur Geltung bringt! Insofern eine einheitliche Auffassung die Kentaurenschlacht, als ein Paradigma der Folgen der Wüstheit, und den standunfähigen Bacchus im Geiste des Marsilio Ficino und seines Kreises verbindet. Selbst bei Condivi (cap. 15. 9) haben sich Andeutungen nach dieser Richtung erhalten. Es ist daher überflüssig, sich wie Shelley vor diesem persönlichen Frevel an der Majestät des Dionysos klassisch zu ereifern. Der Fortschritt in der Freiheit der Behandlung, „der Auflockerung der Masse" wird dem Giovannino gegenüber hervorgehoben. So stellen einige verwandte Standmotive und die Formengebung im einzelnen den Bacchus in eine Reihe fortschreitender Entwickelung von gewissen Kämpfern der Kentaurenschlacht bis zum David. Die „weibliche Fülle" (carnosità bei Vasari), die Ma dem Gotte nach antikem Vorbild verliehen, sei nicht Fettheit (Wölfflin), „sondern eher das Gegenteil davon": Fleischigkeit und Rundung. An ein bestimmtes antikes Vorbild sei nicht zu denken; was man in dieser Hinsicht gefabelt (Francisco de Hollanda, Boissard), sei Übertragung der Geschichte vom Mantuaner Cupido auf den Bacchus (S. 259 f.) Die von Friedrich dem Großen mit großen Kosten angekaufte, heute nicht mehr nachweisbare, Statuette eines sitzenden Bacchus mit Tiger und Satyr war schwerlich eine Originalarbeit Ma's.

Den Höhepunkt in Ma's Jugendentwicklung, zugleich nach Condivi die Eröffnung seines Weltruhms, bezeichnet die Pietà. Hier unter dem Eindruck von Wölfflins Analyse, auf die Frey selber verweist, erneut zu interessieren, ist nur auf dem Grunde des Unendlichen möglich, in das ein solches Werk gleichsam den Blick erschließt. Dies unbeschreibliche Bild des mit keinem zu vergleichenden Leides ward der erste „unmittelbare Ausfluß inneren Lebens" des zur technischen Meisterschaft gelangten Schmerzensmannes unter den Künstlern. Fast möchte man sich der kunsthistorischen Hinweise erwehren: auf den Ausdruck des gehaltenen Affektes bei Jac. della Quercia, auf die Handbewegung Christi in Lionardos Abendmahl, ja selbst auf das eigene Jugendwerk, die Madonna an der Treppe, deren starre Andeutung jetzt dem vollen Ausdruck im „schönsten und natürlichsten Wohllaut gewichen ist". Das Werk wie sein Vorwurf steht zu sehr auf sich allein. Jene „wundervoll zarte, zögernde, spontane Geste" der linken Hand als Frage zu deuten (S. 301), heißt schon sie in Konnex mit der Außenwelt setzen, heißt sie zur rhetorischen entweihen. Hier ist die Seele, „die nichts mehr auf Erden hat". Über den theologischen Sinn (der allzu jugendlich erscheinenden Gottesmutter) redet ja hier der Künstler selbst (bei Condivi). Treffend wird auch auf die „Scheu" der andern Hand hingewiesen, „den heiligen Körper zu berühren und also hat sie einen Zipfel ihres Gewandes dazwischen genommen". Die wundervolle, zierliche Behandlung dieses Gewandes, wie die des „vollkommen toten" Leichnams dient zugleich dem Erweise der schon im Eingang aufgestellten These von der „reliefmäßigen Auffassung". Das hindert aber nicht, hierbei (gegen Justi) dem Urteil entgegenzutreten, daß die „Seitenansicht den Anblick fast verzerrter Fragmente gewähren" (S. 305). Die Frontstellung wird nicht aus dem Hildebrandtschen Prinzip, sondern dem Thema, „der liturgischen Bedeutung der Gruppe" am Standorte, abgeleitet. Über die Aufstellung (im Oratorium Santa Petronilla bei Alt-St. Peter), Kontrakt, Marmorbeschaffung im Auftrage des französischen Kardinals werden zum Text der bez. Veröffentlichungen durch Milanesi spezialisierte Auskünfte gegeben, zwei vermutlich zugehörige Briefe neu mitgeteilt (Qu. u. F. XX).

Den Abschluß bilden der Petersburger „kauernde Knabe" (dort sog. „Karyatide") und der Londoner sog. Cupido. Den ersteren unter die Jugendwerke versetzt zu sehen (1497! wo ihn der Biograph einreihen zu können glaubt! S. 319), wird wohl einmütigem Widerspruch begegnen. Dies virtuose „Experiment stärkster Biegung" (Justi) wird von Wölfflin „das Allerhöchste in der Art" genannt: „es ist der reine Würfel, aber mit höchst intensiver Anregung zum plastisch Vorstellen begabt" (Kl. K. S. 176). So etwas ist schwerlich ein Problem für einen Zweiundzwanzigjährigen! Springer wollte einen Sklaven des Juliusgrabes darin erkennen. Knapp giebt ihm den Schleifer in der Tribuna zum Anreger, wonach er später als dessen Fundjahr 1538 anzusetzen wäre. Den Bezug zum Dornauszieher hat schon Wölfflin geltend gemacht. Frey deutet auch sein Motiv ähnlich (S. 315). Ein anderer Grund für die Einreihung in die Jugendwerke als die „streng symmetrische Komposition" (S. 318) wird nicht angeführt. Kurz darauf (S. 320) gilt seine „konzentrierte Aktion" schon als chronologisches Zeugnis für den (dadurch eben wieder aus der Jugendreihe herausstrebenden) Londoner Bogenspanner.

Diese leider arg mitgenommene, schlecht („unrichtig" und „nazarenerhaft" d. i. weichlich S. 321) ergänzte Figur wird mit Fug — gegen Wickhoff und Springer — als solcher erklärt. Michaelis hat ihre Identität angezweifelt, da

Digitized by Google

Aldrovandi die in Frage kommende Statue Ma's in der Casa Gallo als Apollo beschreibt. Condivi spricht von einem Cupido für Gallo, ohne ihn näher zu beschreiben. Tut man nicht besser, darin einen Irrtum und (mit Wickhoff) in diesem überenergischen, höchst unerotischen Jünglinge mit „Köcher und Pfeil" wirklich den Apollo Aldrovandis zu sehen? statt mit Frey (S. 326 f.) drei Statuen für möglich zu halten? In der Londoner findet er ein Motiv aus dem Psychemärchen des Apulejus, den „auf Befehl seiner göttlichen Mutter die Strafe an Psyche vollziehenden" Cupido, der „von erhöhtem Standort" auf sie anlegt! Aber ehe man literarische Quellen heranzieht, sollte man doch erst prüfen, was sie enthalten! Bei Apulejus (Metam. IV, cap. 30 sq. p. 75. Eyssenhardt) führt Venus ihren Sohn ausdrücklich in die Stadt Psyches und stellt ihn vor sie hin (perducit ad illam civitatem et Psychem coram ostendit). Auch verfällt Psyche ihrer Strafe, der Liebe zu ihm, nicht durch einen Pfeilschuß des Gottes, sondern bekanntlich dadurch, daß sie sich, von ihm zuerst geliebt, bei ihrem Übertreten seines Gebotes selber mit einem seiner Pfeile ritzt (depromit unam de pharetra sagittarum et puncto pollicis extremam aciem ... pupugit ... Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem! l. c. p. 91 sq. V, cap. 23.) Diese Art Motive hat Ma, statt sie Raffael vorwegzunehmen (S. 328), wohl mit Bewußtsein ihm und seinen Giulio Romano überlassen. Leider fordert so gerade der Schlußsatz des Werkes („Ich meine, diese Deutung wird dem geistigen Gehalt wie dem körperlichen Motive der Londoner Figur durchaus gerecht") die strikte Negation heraus. Der nach unten schießende Apollo läßt sich dagegen naheliegend in Ma's bezeugtem Motivenvorrat nachweisen (Vgl. des Ref. Rätsel des Ma. S. 254). Aber auch allgemein: als Treffer der Niobiden, als Entsender der Pestpfeile in das Griechenlager vor Troja! Könnte nicht auch ein Mißverstand oder Übersetzungsfehler von Odyssee 11, 318 ff. vorliegen, daß Apollo den Otos und Ephialtes im Ephebenalter getroffen habe?

Den David, das nachweislich erste Spezimen „konzentrierter Aktion" in Ma's schöpferischem Bildungsgange, findet man hier noch nicht. Eine Schlußanmerkung erklärt, daß das Schlußkapitel (bis zum Eintritte in den Dienst Giulios II.) „mit Rücksicht auf den Umfang dieses Bandes" dem zweiten vorbehalten worden ist. Möge der Verf. es nicht als „verfehlte Tendenz" empfinden, wenn ich den Wuusch ausspreche, daß dieser recht bald erscheine.

Karl Borinski.

Giorgio Bernardini. Sebastiano del Piombo. Istituto italiano d'arti grafiche. Bergamo 1908.

Über der Geschichte der venezianischen Malerei in dem Anbeginn ihrer klassischen Periode hat ein eigener Unstern gewaltet. Wohin man sich wendet, trifft man den gleichen Mangel an sicheren Nachrichten. Die Archive, von sorgfältigen Gelehrten wiederholt durchforscht, in vieler Rücksicht so ausgiebig, haben für die Hauptfragen so gut wie völlig versagt. Das Geburtsjahr Giorgiones, Tizians, Sebastianos, Palmas ist uns nach wie vor unbekannt; es fehlt an jedem Dokument über die Jugendwerke dieser Meister, es fehlt z. T. an gesicherten Werken. Sebastiano Lucianis Persönlichkeit ist für uns bis zu seinem Eintritt in den Kreis der römischen Künstler problematisch. Wir haben das eine gesicherte Bild auf dem Hochaltar von San Giovanni Grisostomo in Venedig, offenbar Höhepunkt und Abschluß seiner ersten Periode und müssen mit Hülfe der analytischen Methode versuchen, von hier aus rückwärts Werke, die denselben Stil im Keime zeigen, ausfindig zu machen. Für Sebastianos spätere Jahre, wo er unter den Einfluß Michelangelos gerät und durch die Verbindung venezianischer Malweise mit der grandiosen Formbehandlung des Florentiners einen völlig eigenen Stil schafft, fehlt es ebensowenig an gesicherten Werken, wie an Dokumenten über Leben, Laufbahn, Beziehungen. Wir besitzen noch heute eine verhältnismäßig große Zahl eigenhändiger Briefe Sebastianos, eine wahre Fundgrube für das Kunstleben Roms in dieser Periode.

Nahezu gleichzeitig erscheinen zwei Monographien über den Meister, nachdem seit Crowe und Cavalcaselle niemand es versucht hatte, seine Laufbahn darzulegen. Diejenige, welche wir hier vorlegen, zeigt deutlich, wie sehr sich dank günstiger Umstände das Material vermehrt hat, seit jenes monumentale Werk über die Geschichte der italienischen Malerei erschienen ist; zugleich aber auch, daß trotz so vieler Kräfte, die seither an der Arbeit gewesen sind, die Probleme noch fast auf demselben Punkt geblieben sind.

Die schwierigste und wichtigste Frage. — Sebastianos Jugendentwicklung — wird durch Bernardini kaum gefördert, geschweige denn gelöst. Wer gelesen hat, was er uns sagt, hat die Wahl, ob er diese oder jene Attribution akzeptieren will oder nicht; es fehlt an zwingendem Nachweis. Gehört das Bild der Grablegung bei Lady Layard mit der verdächtigen Aufschrift, ganz im Stile der Cima-Schule ge-

Digitized by Google

malt, dem Sebastiano oder nicht? Sind sein Werk die Orgelflügel in San Bartolomeo, die nach Moschinis Zeugnis ganz von G. B. Mingardi überarbeitet wurden? Wie ist es mit dem Bild von „Thomas' Unglauben" in Treviso und der „Heimsuchung" in der venezianischen Akademie? Lauter offene Fragen, in denen vielleicht eine subtile Formanalyse uns weiter bringen könnte. Der Verfasser bietet diese nicht.

Mit dem Beginn der Übersiedelung nach Rom, die wir doch wohl ohne Schwierigkeit mit Agostino Chigis Besuch in Venedig im Sommer des Jahres 1511 in Verbindung bringen dürfen, werden die Dinge klarer. Bernardini bespricht eingehend die Werke, die er in Rom schafft; er gebietet hier über ein Material, das noch niemandem so zu Gebot stand. In der Darstellung schließt er sich an Vasari an, der, mit Sebastiano wohl bekannt, ein sehr glaubwürdiger Zeuge für die Umstände seiner späteren Laufbahn ist. Seine Ausdrucksweise ist einfach und hält sich von der Phrase frei.

Obwohl die Sammlung von Künstlermonographien, von der dieses Buch einen Teil ausmacht, wohl dem Verfasser räumliche Beschränkung auferlegte, hätte man doch hier und da größere Exaktheit in der Bezeichnuug der Quellen, die er benutzt, gewünscht („i critici osservano, un critico nota" usw.), ebenso auch das biographische Detail ein wenig genauer. Ein Beispiel. Die Periode vom Sacco di Roma bis zur Rückkehr Sebastianos nach Venedig erledigt Bernardini (S. 50) mit wenigen Zeilen: „Sebastiano ging in die Heimat . . . und blieb dort von circa 1528 bis in die ersten Monate 1529. Aus einem Brief der Isabella d'Este von 1529 (März) erfahren wir, daß Sebastiano nach Rom zurückzukehren beabsichtigte; und durch einen Brief ihres Gatten, des Marchese, im Mai des gleichen Jahres seine Ankunft daselbst." Das ist weder präzis, noch genügend über diese wichtigen Jahre; denn wir wissen mehr darüber.

Im Mai 1527, schrieb Sebastiano von Rom aus an Aretino (Lettere scritte a Pietro Aretino, ed. Landoni, Bologna 1873, I, S. 12 u. 13): im August 1527 war er in Venedig (Lettere di P. Aretino, Paris 1609, I, S. 13b).

Dann erscheint er im März 1528 am Hofe Clemens VII. in Orvieto und beabsichtigt dort zu malen, wie wir aus einem Brief des Kardinals Ercole Gonzaga an Isabella d'Este wissen (Luzio, im Emporium Juni 1900, S. 431). In Venedig war er wieder im Juni 1528, wie uns Ludwig mitgeteilt hat, dem wir auch sonst einige wichtige Notizen über die Familie Luciani verdanken (Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen Bd. XXIV, 1903, Beiheft S. 110). Der Brief der Isabella d'Este vom 2. März 1529 steht bei Gaye II, S. 178 und das Billet ihres Sohnes (nicht Gatten), des Marchese Federigo, ebendort.

Es ist oft mühselig, immer zeitraubend, viele solche biographischen Details zusammenzutragen; daher darf man billig verlangen, daß die letzte Biographie eines Meisters sie lückenlos und unter Nachweis der Quellen beibringt.

In der sehr kurzen Bibliographie vermisse ich außer Ludwigs oben angeführten Aufsatz Frey's Ausgabe der Briefe an Michelangelo, die mancherlei für Sebastiano Bedeutsames enthält und zur Korrektur von Milanesis Ausgabe der Briefe Sebastianos wichtig ist, sowie E. Schäffers Aufsatz über das Porträt der Giulia Gonzaga (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVIII, 1907, S. 29).

Dafür entschädigt uns der Verfasser durch die zahlreichen und seltenen Abbildungen, die er zum ersten Mal mitteilt: so das Porträt des Kardinals del Monte, früher in der Galerie Fesch, das der Zufall nach Montreal verschlagen hat, das Madonnenbild in der Kathedrale von Burgos, den hl. Bernhard des Vatikans, den Hieronymus aus der Sammlung Johnson in Philadelphia usw. Um dieses Materiales willen bedeutet Bernardinis Monographie eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnisse von Sebastiano del Piombo.

Georg Gronau.

❀

Julius von Schlosser. Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1908. (Monographien des Kunstgewerbes. Neue Folge XI.)

Schlosser hat es verstanden, in diesem Buche ein dem heutigen Gebildeten ziemlich fern liegendes Thema uns nahe zu bringen und beweist damit aufs neue, daß es eigentlich auch in der Wissenschaft so gut wie in der Kunst vielmehr auf die Behandlung des Stoffes ankomme als auf den Stoff selber. Wer fragt heute noch nach den wunderlichen Schatzkammern, in denen dilettierende Fürsten oder reiche Polyhistoren der Renaissancezeit aufspeicherten, was ihnen in Natur und Kunst als merkwürdig, selten und kostbar vorkam? Sie sind längst aufgelöst, verschwunden gleich dem Geiste, der sie ins Leben rief. Wo noch Reste von ihnen — freilich in moderner Umgestaltung — bestehen, wie z. B. im mathematisch-physikalischen Salon in Dresden, werden sie vom Publikum wenig beachtet.

Schlosser aber weiß uns sofort zu fesseln, indem er seine Kunstkammern in den Mittelpunkt einer zusammenfassenden Betrachtung des ganzen Museumswesens rückt. In einem einleitenden Kapitel seines vortrefflich aufgebauten

Digitized by Google

Essays schildert er kurz die Entstehung der öffentlichen Kunst- und Raritätensammlung im Bezirke der Kultstätte, — wie im antiken Tempel und in der mittelalterlichen Kathedrale die Keime des Museums zu suchen seien. Dann wird in dem ausführlicheren Hauptteile an einer Reihe von Beispielen der Charakter und die Zusammensetzung der Kunst- und Wunderkammern erörtert. Daß der Verfasser dabei weiter ausholt, als der Titel seines Buches es vermuten läßt, indem er eingehend auch eines großen Sammlers des späten Mittelalters, des Herzogs Jean von Berry, gedenkt, wird man ihm nur danken. Besonders ausführlich ist die Ambraser Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol behandelt, die ruhmwürdigste und bestgeordnete ihrer Art. Die eingehende Schilderung ihres ursprünglichen Bestandes und ihrer Aufbewahrungsart, die durch Abbildungen mancher der erhaltenen Hauptstücke illustriert wird, rechtfertigt es, daß der Verfasser über die meisten der anderen fürstlichen und privaten Kunstkammern mit kurzen Bemerkungen hinweggeht. In einem Schlußkapitel leitet eine kurze Schilderung der weiteren Entwicklung des Sammelwesens den Leser bis zu den modernen Museen. Natürlicherweise ist die Darstellung am lebhaftesten und gedankenreichsten in den allgemein gehaltenen ersten und letzten Teilen des Buches, doch bekundet sich durchgehends die vielseitig gebildete, reif und billig urteilende Persönlichkeit des Verfassers.

G. Pauli.

Manuel d'art musulman. Paris, Picard 1907. I. L'Architecture par H. Saladin. XIV, 596 S. mit 420 Abbild. II. Les arts plastiques et industriels par Gaston Migeon. LXXXIII, 474 S. mit 376 Abbild.

Wir leben im Zeitalter der Enzyklopädien. Das mag für die Mehrzahl der Wissenschaften ein Segen sein, für die Gebiete nämlich mit hundertjährigem Stammbaum, deren Bearbeiter Gefahr liefen, sich derart im Speziellen zu verzetteln, daß ihnen der Blick auf das Ganze verloren ging, wie in der Religionswissenschaft, Philologie u. dgl. Der Kunstwissenschaft kommt das enzyklopädische Aufarbeiten etwas zu früh. In ihr gibt es noch nicht viel Höhen und Tiefen, wir haben uns, wenige Gebiete ausgenommen, noch kaum von der in breiter Masse daliegenden Oberfläche entfernt. Ich habe nicht den Eindruck, daß uns die verschiedenen „Kunstgeschichten", die in letzter Zeit erschienen sind, wissenschaftlich genutzt haben, auch das Unternehmen von Michel nicht, höchstens in einzelnen Teilen Venturi. Wir haben eben noch zu wenig monographisch und am einzelnen Kunstwerk systematisch gearbeitet. Kaum daß man angefangen hat, naheliegende Gebiete genauer vorzunehmen und der Wunsch erwacht ist, durch Jahresberichte über diese Einzelforschungen übersichtlich orientiert zu werden. Da hat es nun etwas Überraschendes, wenn eine französische Firma, Alphonse Picard et Fils, die Herausgabe von Handbüchern für die einzelnen Kunstkreise ankündigt. Man beachte die Seitenzahl der beiden vorliegenden Bände über islamische Kunst und wird zugeben, daß es sich um ein wirkliches Aufarbeiten des gesamten Materials handeln kann. Bisher ist erschienen von Enlart das Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu' à la Renaissance in zwei Bänden und es sind angekündigt ein Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine in drei Bänden von Déchelette, Art byzantin von Diehl, Art chrétien primitif von Pératé und Archéologie du moyen-âge als Ergänzung zu dem obengenannten Werk, ebenfalls von Enlart. Ich kann den Geist des ganzen Unternehmens vorläufig nur nach den mir vorliegenden Bänden über islamische Kunst beurteilen.

Was besitzen wir denn für dieses Gebiet an Handbüchern? Kurz gesagt, nichts. Denn was Gayet zusammengeschrieben hat, ist kaum der Erwähnung wert, und Franz-Paschas verdienstvolle Arbeit beschränkt sich im wesentlichen auf die Vorführung der Bautechnik von Kairo. Es ist daher eine beachtenswerte Tat der Herren Saladin und Migeon, wenn sie versuchen, Rechenschaft über das Gesamtgebiet der muhammedanischen Kunst in ihren einzelnen lokalen Gebieten bezw. nach technischen Gruppen zu geben. Der Architekt Saladin kennt aus eigener langjähriger Tätigkeit die Kunst Nordafrikas genau; wir besitzen u. a. von ihm die Monographie über die große Moschee von Kairuan. Und Migeon ist Konservator der einschlägigen Abteilung des Louvre und hat sich bei der Exposition des arts musulmans in Paris 1903 große Verdienste erworben. Wir haben es also mit Männern zu tun, die berufen waren, sich an die Arbeit zu machen. Beide haben es nicht leicht genommen und vor allem eine Vorbedingung erfüllt: da sie selbst philologisch wenig oder gar nicht ausgerüstet waren, haben sie den stets hilfsbereiten besten Kenner arabischer Epigraphik, Max van Berchem, zu ihrem Mitarbeiter genommen So sind ihre Mitteilungen auch von dieser Seite zumeist auf einen sicheren, einwandfreien Boden gestellt.

Man wird schon aus der Art, wie ich die

beiden Bände hier einführe, ersehen, daß ich viel von ihnen halte. Ich selbst arbeite seit 18 Jahren über islamische Kunst, weiß, welches ungeheuere Material da kaum noch gesichtet vorliegt und habe daher nur zögernd den Antrag angenommen, die dritte Auflage von Franz-Paschas „Islamische Baukunst" neu zu bearbeiten. Ich habe also vielleicht etwas Einblick in die Art, wie die Herren ihr Material gewonnen und gesichtet haben und es jetzt vorführen. Ich kann nur sagen, es ist die erste halbwegs verläßliche Darbietung dieser Art: ein wirkliches Manuel, das niemand, der dem Fach als Sammler oder Forscher nahetreten will, entbehren kann. Ich sehe freilich in beiden Bänden viele Lücken und Schwächen, entbehre daran zu sehr die entwicklungsgeschichtliche Auffassung; aber ich bin mehr als zufrieden und aufrichtig dankbar für das, was in unsere Hände gelegt ist. Vor allem wird jedem Benutzer dieser Bände wertvoll sein, daß den einzelnen Abschnitten am Schlusse regelmäßig eine ausgiebige Bibliographie angehängt ist.

Saladin führt im ersten Bande die Architektur nach einer Einleitung über die Anfänge in fünf „Schulen" vor. Ich werde nicht so früh wie er mit der lokalen Aufteilung beginnen. Freilich Ostasien und Indien, sowie die ottomanische Gruppe scheiden für die Anfänge aus; aber das Syro-Ägyptische, die nordafrikanisch-spanisch-sizilische Gruppe und Persien müssen doch mehr als geschlossene Einheit behandelt werden, man sieht sonst nicht, wie die islamische Kunst wird. Die richtige Einteilung dürfte m. E. sein, zunächst die Kunst der Omajaden, d. h. die erste Auseinandersetzung des Islam mit der christlich-hellenistischen Kunst in Syrien, zu behandeln — Saladin beachtet Mschatta zu wenig und kennt Amra nicht — und dann die Kunst der Abassiden in der Zeit ihrer Blüte, d. h. das Heranwachsen der eigentlichen Moslim-Kunst aus der persisch-sassanidischen vorzunehmen. Es muß endlich einmal aufhören, die Amr-Moschee in Kairo an die Spitze zu stellen. Doch ich komme in eine Polemik und in Einzelheiten, für die ich besser auf meine eigene Neubearbeitung verweise. S. hat das Material sorgfältig zusammengetragen und bietet eine Fülle von Abbildungen, für die ihm die Klichees Gervais-Courtellement besonders zustatten gekommen sind. Es ist nur zu bedauern, daß Wort und Bild oft weit auseinandergerissen wurden. Das sollten die Kunsthistoriker unter allen Umständen meiden.

Wenn wir den älteren Bearbeitern der islamischen Kunst und Franz-Pascha die Auswertung der ägyptischen Denkmäler, Fergusson Indien und Sarre den persisch-seldschukkischen Kreis verdanken, so fällt Saladin das Verdienst zu, zuerst ausführlich und zusammenfassend Tunis und Algier herangezogen zu haben — ich sehe natürlich von der Monographie über Tlemcen der Brüder Marçais ab. Es folgt dann ausführlich die persische, ottomanische und indische Gruppe.

Der zweite Band von Migeon bringt zunächst eine allgemeine historische Einleitung über islamische Zivilisation und stellt dann an die Spitze der einzeln nach Material und Technik gebildeten Gruppen die Miniaturenmalerei, wobei er die älteste rein ornamentale Strömung, für die Moritz treffliche Belege veröffentlicht hat, etwas beiseite und nur die figürlichen Darstellungen gelten läßt. Hier ist nun zunächst Blochet sein Führer, die Anregung gehe von „Byzanz" aus. Der arabischen stellt er eine persische Schule gegenüber, die sich in eine mongolische, eine Timuriden- und eine Sefewiden-Zeit gliedert. Ich kann nicht stark genug betonen, daß diese landschaftlich hochentwickelte Figurenmalerei chinesischen Ursprunges ist. Ich glaube, ihre Bedeutung für die Rekonstruktion der ältesten ostasiatischen Kunst nach der großen vom Hellenismus angeregten Blüte ist noch gar nicht erkannt, hier eröffnet sich dem Kunsthistoriker ein ungeheueres Arbeitsgebiet. — M. geht dann über auf die Skulptur. Er hätte an die Spitze die altarabischen Grabsteine mit ihren Palmettenornamenten stellen und die eigenartigen Holztüren und Möbel der Tulunidenfriedhöfe in Kairo anschließen müssen. Dann wäre das Organische der frühen Entwicklung etwas zutage gekommen. So machen die einschlägigen Kapitel den Eindruck einer bunten, allerdings dankenswert reichen Materialsammlung. Das Mosaik hätte besser in anderem Zusammhang als eingesprengt zwischen Stein und Erz behandelt werden können. Solche Ungereimtheiten sind die Folge des starren, bei den Kunstgewerbe-Forschern üblichen Systems.

Sehr tüchtig und überraschend vollständig sind jene Abschnitte, bei denen es in erster Linie auf die Bestände in europäischen Sammlungen ankommt, längerer Aufenthalt und selbständige Arbeit im Orient also überflüssig erscheint. Elfenbein, Goldschmiedekunst, Münzen und vor allem die inkrustierten Bronzen sind trefflich zusammengestellt und überall die neuesten Arbeiten benutzt. Öfter ließen sich naturgemäß Nachträge und Meinungen anderer Art vorbringen, besonders auch zu den Kapiteln Keramik, Glasemail, Kristall, Stoffe und Teppiche — aber das Verdienst Migeons bliebe damit jedenfalls ungeschmälert. Er hat mit voller Hingabe und

Ausdauer gearbeitet und ein für den Forscher wie für den Sammler unentbehrliches Handbuch geschaffen.

Josef Strzygowski.

Karl Voll. Führer durch die alte Pinakothek. München 1908. Verlag der Süddeutschen Monatshefte.

Otto Grautoff. Die Gemäldesammlungen Münchens. Leipzig 1907. Klinkhardt & Biermann.

Es ist eine schwierige und undankbare Aufgabe, Galerieführer zu schreiben. Schwierig, weil es beinahe unmöglich ist, den krausen und so verschieden gearteten Fragestellungen des Publikums zu begegnen und gleichzeitig der Forderung nach solider wissenschaftlicher Belehrung nachzukommen. Undankbar, weil jeder, der seine speziellen Fragestellungen unbeantwortet findet, das Buch als Ganzes verurteilen zu dürfen glaubt. Unter diesen Voraussetzungen sind die beiden hier angezeigten Führer durch Münchens Galerien doppelt zu würdigen. Es sind zwei sehr erfreuliche Bücher, von berufener Hand geschrieben, die manchen Wunsch nach Belehrung erfüllen. Sie machen zudem einander keine Konkurrenz, stehen vielmehr in einem Ergänzungsverhältnis, von dem das Publikum reichlich profitieren kann.

Ein Vergleich ist nicht am Platz. Dazu sind die äußeren Voraussetzungen und die innere Bestimmung der beiden Bücher zu verschieden. Voll darf in breitem Rahmen sich auf die Alte Pinakothek beschränken, Grautoff muß bei viel knapperem Raume gleich alle fünf Münchener Gemäldesammlungen durcheilen. Schon dieser Umstand verbietet jede Gegenüberstellung.

Das Vollsche Buch wendet sich weniger an das große, bildungslüsterne Museumspublikum, als vielmehr an den ernsten Kunstfreund, den es drängt, aus den Vorhöfen schöngeistiger Liebhaberei in das Allerheiligste sicherer, wohlfundierter Sachkenntnis einzudringen. Für ihn kommt Volls Führung sehr gelegen. Denn hier wird er von berufenster Seite aufgeklärt. Voll ist in der Alten Pinakothek zu Hause, und er macht die Honneurs seines Hauses mit der Gründlichkeit und Feinfühligkeit eines Mannes, der mit seiner Umgebung verwachsen ist. Dabei ist seine Liebe keineswegs identisch mit Kritiklosigkeit. Gerade die ernste, sachliche Kritik macht den Wert des Buches aus. Mit breitem, nachdrücklichem Ernst trägt er das in langen Jahren wohlerwogene Für und Wider seiner Urteile vor, und in den meisten Fällen wird man sich der Überzeugungskraft seiner Motivierungen gerne beugen. Trotz strenger Beschränkung auf das vorliegende Material gerät die Arbeit nie auf das Niveau eines Katalogkommentars; im Gegenteil, soweit der lückenhafte Bestand der Galerie es zuläßt, ist eine zusammenhängende kunsthistorische Darstellung mit klarer Herausarbeitung der Entwicklungslinien gesucht und erreicht.

Erfreulich ist, daß uns Voll hier und da über den Erhaltungszustand, über Übermalung der Bilder etc. orientiert; für eine Neuauflage des Buches wäre zu wünschen, daß dies noch konsequenter geschähe, was ja bei der breiten Anlage des Buches sich leicht ermöglichen ließe. Die äußere Orientierung würde zudem für den, der mit dem Bestand der Pinakothek nicht so vertraut ist, durch Beifügung von Bild- und Katalognummern bei den besprochenen Werken sehr erleichtert werden. Die bloße Angabe des Saales oder des Kabinetts genügt wohl nicht. Die Auswahl, die Voll trifft, befremdet manchmal. Hier und da findet man ein interessantes und populäres Werk vollständig übergangen. So geht es doch — um nur ein Beispiel zu nennen — nicht an, daß ein Werk wie das jedem Pinakothekbesucher vertraute und vielen teure Selbstbildnis Rembrandts unerwähnt bleibt. Das Bild ist in seiner Authentizität gewiß problematisch, aber da es nun einmal in erschütternder Auffassung die Züge des alten Rembrandt zeigt und zudem ein Stück guter Malerei ist, an dem sich ein Manet begeistern konnte, so durfte es nicht ganz unterschlagen werden. Warum fehlt ferner jeder Hinweis auf das Ruben'sche Arundelbild? —

Den Bedürfnissen des großen Publikums, das mehr angeregt als belehrt werden will, kommt Grautoffs Führer mehr entgegen als das sachlich strenge Vollsche Buch. Die immense Stoffmenge, die Grautoff auf der Wanderung durch fünf Galerien erledigen mußte, konnte nur durch eine mehr impressionistische Darstellung nach allgemeinen Gesichtspunkten bewältigt werden. Und in dieser Art der Darstellung liegt gerade Grautoffs Stärke. Er hat mehr die lebhafte Geste des Conférenciers als die nachdrückliche Bedächtigkeit des Pädagogen. Er hat vor allem ein stark ausgeprägtes Gefühl für große Perspektiven, und das befähigt ihn, manche Einzelheit in neue, überraschende Beleuchtung zu setzen. Die Art seiner Veranlagung bedingt eine gewisse Distanz vom Stoff, die hier bei einer allgemeinen Führung sehr am Platz ist. Eine spezielle Färbung erhält seine Darstellung durch den Umstand, daß hinter all seinen Argumentationen sichtbar oder unsichtbar das eine

große Problem steht, in dem sein ganzes Kunstinteresse kulminiert: das Problem der modernen Malerei. Das gibt seinen Ausführungen eine eigene interessante Note, die für die Erziehung des von starren historischen Rubriken allzu abhängigen großen Publikums sehr angebracht ist. Die fleißige und geistreiche Arbeit kann also weiten Kreisen nachdrücklich empfohlen werden.

W. Worringer.

August Griesebach. Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin. Edmund Meyer. 1907.

Der Verfasser bietet zweierlei, zunächst die Beschreibung einer großen Anzahl von Rathäusern der Renaissance — es sind nahezu siebzig — mit Literaturangaben und Abbildungen, sodann den Versuch einer Entwicklungsgeschichte des Renaissance-Rathauses, soweit sie Kunstgeschichte ist.

Die Beschreibungen sind knapp und klar und enthalten manchen wertvollen Hinweis. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß der ganze erste Teil mit dem zweiten nicht so recht zusammengewachsen ist. Gewiß, auch der erste Teil ist willkommen. Aber ich glaube, wenn der Verfasser die Zahl der Beispiele beschränkt, mehr charakterisiert als beschrieben und diesen ganzen Stoff in den zweiten Teil eingearbeitet hätte, wäre sein Buch anschaulicher und lesbarer geworden. Offenbar leitete ihn das durchaus richtige Bestreben, für seine Betrachtungen zunächst eine möglichst breite Basis zu gewinnen. Der Leser aber findet aus dem vielen ihm als gleichwertig gebotenen Material nicht sofort das für die folgenden Ausführungen wesentliche heraus und kommt so überhaupt nicht dazu, den Wert des ersten Teils für die Beweisführung des zweiten zu erkennen. Ich wiederhole: auch so sind diese Beschreibungen willkommen. Man kann aus ihnen die Darlegungen des zweiten Teils in manchem Punkte noch ergänzen.

Dieser zweite Teil schildert die Entwicklung erst der Fassade, dann des Grundrisses etwa von 1520 bis 1620. Es werden drei Abschnitte unterschieden: zunächst ein deutliches Streben nach Symmetrie in der Komposition, nach Regelmäßigkeit in der Anlage des Grundrisses. Ganz besonders Süddeutschland hat schöne Beispiele für diesen Typus aufzuweisen. Eine Freitreppe zerlegt die Fassade in zwei Hälften; im Gegensatz zur Gotik wird dabei die Horizontale betont, die Symmetrie der beiden Hälften. Im Norden dient eine Reihe breiter Dacherker vielfach derselben Absicht, ein breitgelagertes Ganzes zu schaffen. Insbesondere läßt die Gliederung der Giebel den neuen Geist erkennen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts siegt der malerische Sinn vollkommen. Die Rathäuser dieser Zeit stellen einen zweiten Typus dar. Bezeichnend ist schon, daß man häufig nicht auf den Anblick von vorn, sondern auf die Betrachtung über eine Ecke her Rücksicht nimmt: man sucht die Überschneidung. Eine freie Gruppierung der Baumassen, ein aufgelöster, lebendiger Umriß, reiche Teilung der Flächen: das ist es, was man will. Im Innern entspricht dieser Tendenz zum Malerischen die unregelmäßige Aufteilung des Grundrisses, die Freude an vielgestaltigen Innenräumen mit ungleichen Seiten und ungleicher Lichtzufuhr. Der Verfasser urteilt: Der Privathausbau hat für einige Zeit das Rathaus in seinen Bann gezogen.

Allein man besinnt sich rasch wieder auf den repräsentativen Charakter des Sitzes der städtischen Selbstverwaltung. Ein dritter Abschnitt (ca. 1600—1620) zeigt wiederum einen strengeren Stil. Die Fassade ist wieder für die Betrachtung von vorn gedacht, regelmäßig und symmetrisch komponiert. Und diesem Charakter entspricht auch die Regelmäßigkeit und Symmetrie des Grundrisses. Selbst die Treppe wird jetzt in die Komposition des Innern aufgenommen und ein wirksamer Faktor im Ganzen des klaren Organismus. Große, streng komponierte, übersichtliche Säle, für die die zweite Periode keinen rechten Sinn gehabt hatte, stellen sich wieder ein.

Gerade für diesen dritten und letzten Abschnitt der Entwicklung zeigt sich nun aber auch deutlich ein Auseinandergehen von Norden und Süden (Obersachsen und Schlesien bilden daneben ein drittes selbständiges, übrigens wenig erfreuliches Gebiet). Der Verfasser charakterisiert den Unterschied zwischen nord- und süddeutscher Renaissance recht gut an den Beispielen der Rathäuser von Bremen und Nürnberg. Dort herrscht das Bestreben, das Ganze in recht viele, möglichst verschieden behandelte Flächen zu zerlegen, aufzulösen, weniger starkes, gliederndes Relief, als reich ausgebreitete Kleinkunst zu bieten, den Eindruck der Bewegung, ein Flimmern im Licht zu erzielen. „Man könnte sich das Bremer Rathaus auch am Rande spiegelnden Wassers denken." In Nürnberg dagegen zeigt sich deutlich das Bemühen um tektonische Wirkung. Die geschichteten Massen sind klar gegliedert, die Schönheit der Verhältnisse soll empfunden werden, der Stein soll als Stein sprechen. Und es sind in Süddeutschland nicht nur die Architekturpuristen im italienischen Sinne, auch die nordischer empfindenden Naturen

komponieren strenger: ein System teilender Glieder bringt jene Ruhe und jenes Gleichgewicht, die Festigkeit und den monumentalen Charakter in das Ganze, die die norddeutsche Renaissance zu gunsten des malerischen Scheins opfert.

Eine Betrachtung der Giebelarchitektur macht diesen Gegensatz noch einmal im einzelnen klar.

Der Verfasser ist ein Mann von Geschmack. Manche feine Bemerkung zeugt davon. Auch äußerlich wirkt sein Buch erfreulich. In diesem Sinne ist auch anzuerkennen, daß er für die Darstellung der Beispiele durchweg die Federzeichnung wählte. Zu bedauern bleibt nur, daß manche dieser Zeichnungen zu wenig geben. Aber da der Verfasser die sonst veröffentlichten Abbildungen nennt, wiegt auch dieser Mangel nicht schwer. Die Abbildungen sollen nur eben an die Bauwerke erinnern.

Die Geschichte des Renaissancerathauses gibt noch nicht alle wesentlichen Züge einer Geschichte der deutschen Renaissance. Es wäre sehr erfreulich, wenn Griesebach seine Studien auf diesem Gebiet erweitern und vertiefen wollte. Der Stoff ist gewiß außerordentlich groß, aber auch dankbar. In seiner Verarbeitung im Sinne wirklicher Kunstgeschichte sind wir über Lübkes erste Darstellung noch nicht weit hinausgekommen.

Rudolf Kautzsch.

⊟

R. Kautzsch. Die Kunstdenkmäler in Wimpfen a. N. 115 S. 8° mit 8 Taf. u. 34 Abb. Wimpfen 1907. Mk. 1.—.

Unter den malerischen, kunstreichen schwäbischen Städten steht Wimpfen mit obenan. Von den vielfach in tiefem Schutt versunkenen Resten römischer Kultur bis zu der eigenartigen bürgerlichen Kunstblüte in der Spätgotik und Renaissance sind hier fast alle Epochen und Gattungen in guten, teilweise in hervorragenden Beispielen vertreten. Man braucht nur an den Kaiserpalast, die Ritterstiftskirche, die köstlichen Bürgerhäuser zu erinnern. Wir besitzen darüber schon seit Jahren das eingehende, etwas sehr wortreiche Inventar von Schäfer (Darmstadt 1898). Aber der kleine Führer von Kautzsch, nach dem Vorwort etwas hastig, in wenig Wochen für den Besuch des Tages für Denkmalpflege geschrieben, zeigt doch, daß wir inzwischen auf dem Wege der Kunstbetrachtung und Kunstwertung ein gutes Stück vorwärts gekommen sind. Wie hier das Auge des Laien auf alle Schönheiten, Eigenheiten, verborgenen Reize, Kontraste, Stilmerkmale und Gedankenkreise gelenkt wird, das ist für derartige kurzgefaßte Stadtführer einfach mustergültig. Bergner.

B. Zuckerkandl. Zeitkunst Wien 1901 bis 1907. Mit einem Geleitwort von L. Hevesi und der Reproduktion einer Zeichnung von Gustav Klimt. Verlegt bei Hugo Heller & Co. Wien und Leipzig 1908.

Gewiß in keiner deutschen Stadt geht die Entwicklung der modernen Kunst unter solch widerspruchsvollen Erscheinungen vor sich als in Wien. Es sind gleichsam zwei Willenszentren hier und zweierlei kreisende Bewegungen, die ihr möglichstes tun, sich gegenseitig lahmzulegen. Dies hat sich in seiner Intensität und Breite erst allmählich enthüllt. Als vor etwa zehn Jahren in Wien die Sezession gegründet wurde, war die Situation noch verhältnismäßig einfach. Zwar gabs im Lager der Zurückgebliebenen ein schallendes Spottgelächter; aber die neuschöpferische Jugend ging in solch siegreichem Sturmtempo vor und in solch schöner begeisterter Geschlossenheit, daß sie sehr bald Herrin der Situation zu sein schien. Diese Hoffnung war verfrüht Die Alten waren bloß verblüfft gewesen und darum anfangs saumselig. Alsbald aber rafften sie sich auf — zwar nicht zu Taten, aber doch zum Spielen der so gefürchteten Hofrats-Maschinerie, deren Ziel ein doppeltes war: allmähliche Diskreditierung aller moderner Bestrebungen, denen das ganze Mißtrauen der in lokalen Traditionen befestigen Wiener Art gegenübergestellt wurde; und zweitens Aufstellung neuer Sonderbünde Hineintragen von Zersplitterung in die Führerreihen der Moderne. Man kann nur sagen, daß die Maschinerie prompt und exakt gearbeitet hat und daß es gelungen ist, die Bestrebungen der einer wahren Zeitkunst dienenden Talente tunlichst zu isolieren. Diese Talente an sich waren zwar nicht auszurotten; auch konnte man ihnen die Ruhmeswege nach dem Auslande nicht verlegen; aber in dem die Stadt erfüllenden Getriebe ließen sie sich so ziemlich kaltstellen. Erst als sie in der „Kunstschau" dieses Sommers ihr Dasein kräftigst wieder kundtaten, kam es weiteren Kreisen erneut zum Bewußtsein, daß der bequeme Schlendrian nicht allgemein ist, daß es, unerhörterweise, in Wiener Kunstkreisen immer noch Leute gibt, die etwas „wollen" und die sogar Talent und Arbeitskraft einsetzen, um es zu erreichen.

In diesem merkwürdigen Zeitpunkt ist, als ein Dokument der verwickelten geschichtlichen Lage, das Buch der Hofrätin Zuckerkandl erschienen, das so ganz unhofrätlich in seinem Zuschnitt und Inhalt ist. Das Buch ist ein Kampfbuch; dies muß man vor allem konstatieren. Als solches ist es durch und durch sub-

Digitized by Google

jektiv und selbst der prinzipielle Freund der hier verfochtenen künstlerischen Haltung geht der erfrischenden Anregung nicht verlustig, von Zeit zu Zeit seinen Widerspruch zu äußern. Man liest dieses Buch und fühlt sich dabei unaufhörlich aktiv; und das macht den Reiz des Buches aus. Ich spreche ihm jedoch noch einen höheren Wert zu. Ich glaube, daß es auch wirklich etwas bedeutet. Ohne es direkt zu seinem Programm zu machen, hält es die gewitterhafte Stimmung der letzten Wiener Kunstentwicklungsjahre in starken Wiederscheinen fest. Frau Bertha Zuckerkandl, eine sehr temperamentvolle Dame, ist gleichsam die verkörperte Ungeduld. Vielleicht heftiger noch als die Künstler, die ja in ihrem eigenen Schaffen sich beruhigen, leidet sie unter der Ungunst und Langsamkeit der Zeiten. Am liebsten möchte sie dem Zeitrad von rückwärts in die Speichen fallen und es antreiben, schneller zu rollen. Dies ist wohl dieser klugen Frau einzige Unklugheit. Sonst darf man ihr vor allem ein überraschendes Erkenntnisvermögen nachsagen, ein Erkenntnisvermögen für das Gute und Entwicklungsfähige der neuen Kunst, sowie für die Aufgaben, die unsere Zeit dieser Kunst zu stellen vermag. Ihr lebhafter spürender Geist geht allen sich bietenden Anregungen nach, erwägt rasch alle Möglichkeiten, zieht Grenzen und Perspektiven und findet interessante Anknüpfungen. Sie diskutiert aufs eifrigste alle einschlägigen Probleme, von der Ästhetik der Straße bis zu der Formensprache eines neuen Affenhauses, von den Prinzipien des Unterrichts bis zur Grundlegung einer neuen Volkskunst. In alledem ist sie durch und durch Wienerin, mag sie auch zufällig in der Fronde stehen und neun Zehnteln ihrer Landsleute ein Dorn im Auge sein. Doch die „Kunsthofrätin" ist keine Pfahlbürgerin; sie hat den Blick auf Europa gerichtet. Und wie sie in Klimt nicht bloß den Wiener sondern auch den Europäer sieht, so sucht sie bei Franzosen wie Gauguin und Carrière, bei Deutschen wie Schultze-Naumburg und Muthesius und selbst bei den exotischen Talenten Jung-Polens überall das herauszufinden, was von universeller Bedeutung ist und eben hierdurch wert, als Fermend, in die künstlerische Bewegung ihrer Vaterstadt eingeführt zu werden. So verdient das Buch in der Tat seinen Namen. Es ist überall „Zeitkunst", die hier abgehandelt wird: freilich nicht solche für die Zeit sondern aus der Zeit, und als solche voller Sehnsucht für alle Zeiten.

Wien. Franz Servaes.

KLEINE ANZEIGEN

Die Frau und die Kunst. Unter diesem Titel hat Karl Scheffler vor kurzem im Verlag von Julius Bard, Berlin ein sehr feines, gedankenreiches Büchlein erscheinen lassen, das sich mit einem vieldiskutierten und in der Gegenwart besonders aktuellen Problem beschäftigt. Die gedankenstarke Logik Schefflers stellt das Werk in die Reihe der besten kunsttheoretischen Schriften, die uns überhaupt beschieden sind. Bemerkenswert ist vor allem die vielseitige Behandlung des Themas, das sich nicht nur mit der bildenden Kunst allein beschäftigt, sondern die Frage nach dem Verhältnis der Frau zur Kunst von allen Seiten aufgreift, bemerkenswert nicht weniger der Schluß, zu dem Scheffler im Verlauf seiner Erörterungen kommt, daß es der Frau von Natur aus versagt ist, künstlerisch produktiv zu sein wie es in der starken Einseitigkeit der männlichen Begabung begründet liegt. Daß trotzdem Scheffler der Frau eine hohe Aufgabe auf dem Gebiete der Kunst zuweist, die nicht zuletzt aus der von Natur aus genialischen Veranlagung der Frau resumiert, soll wenigstens angedeutet sein. B.

Von dem **Jahrbuch der Bremischen Sammlungen** (Verlag von Franz Leuwer in Bremen) ist soeben der zweite Halbband erschienen. Der Zweck des Jahrbuches besteht darin, durch wissenschaftliche Beiträge das Interesse für die Sammlungen und Institute Bremens zu fördern. Das gilt in erster Linie für die Kunsthalle, das Gewerbe-, das historische und ethnographische Museum der Stadt, dann aber ebenso für Staatsarchiv und Stadtbibliothek. Unter den Beiträgen, die in erster Linie den Kunsthistoriker interessieren, seien die folgenden genannt: E. Waldmann: Die gotischen Skulpturen am Bremer Rathaus. Derselbe: Die Bildnisse Johann Smidts. Gustav Pauli: Die dekorativen Skulpturen der Renaissance am Bremer Rathause und ihre Vorbilder. W. von Bippen: Die Abbildungen der Schlacht bei Drakenburg. Außerdem enthält der Band eingehende Berichte sowohl über die neuen Erwerbungen der Kunsthalle (G. Pauli) wie über die Erwerbungen der kunstgewerblichen Sammlungen (K. Schaefer). Die Redaktion des Jahrbuches liegt in den bewährten Händen von Gustav Pauli.

Das Geheimnis der Medici-Gräber. In einem Epilog unter dem Titel „Das Geheimnis des Meisters" (Deutsche Rundschau Juli-Heft), zu dem viel diskutierten Buch „das Geheimnis der Medici-Gräber Michelangelos" bringt Steinmann zu dem unerschöpflichen Problem einige neue, höchst merkwürdige Beiträge. Er berichtigt sich vielfach im einzelnen und gibt vor allem die auch meist angefochtene Deutung der „Mascheroni" in der Medici-Kapelle auf. Er scheint auch auf das Karnevalslied nicht mehr das Gewicht zu legen, das ihm nach seiner Meinung früher als einzige Quelle, aus welcher Michelangelo geschöpft, zukam. Im übrigen aber hält er an seiner Deutung der Allegorien fest, ja er sucht diese Deutung durch den Hinweis zu stützen; daß Michelangelo die Anbringung der vier Jahreszeiten auch für das Grabmal Pauls III. vorgeschlagen hatte. Überhaupt sind die Beziehungen zu diesem großartigsten Grabmal der Spätrenaissance, die St. hier zuerst aufgedeckt hat, äußerst beachtenswert. Wir erfahren, daß auch hier Flußgötter geplant waren, Flußgötter rein lokaler Bedeutung, wie sie St. auch an den Medici-Gräbern vertritt. Borinskis Behauptung, die geplanten Flußgötter an den Medicigräbern stellten die Unterweltsflüsse dar, dürften nach St. Darlegungen ebenso abzulehnen sein, wie Sauers Deutung auf die Flüsse des Paradieses. Geradezu überzeugend weist St. vor allem aus den Schaustellungen auf dem Capitol i. J. 1513 nach, daß Michelangelo nur an Tiber und Arno gedacht haben kann, die er eben zweimal an jedem Grabmal anbringen wollte.

Auch über die Persönlichkeiten der Dargestellten erfahren wir mancherlei Neues. Man möchte auch hier St. zustimmen, der den Herzog von Nemours weit persönlicher aufgefaßt findet als den Herzog von Urbino. Die Belege für seine Ausführungen verheißt St. an anderer Stelle. Man vermißt sie ungern. Denn dieser fesselnde Dialog ist nichts weniger als eine Plauderei im gewöhnlichen Sinne, sondern ein Produkt des Nachdenkens und Forschens, das zum Problem der Medici-Gräber dankenswerte Beiträge bietet. —.—

Digitized by Google

BIBLIOGRAPHIE

I. Alte Kunst.

Art ancien. — Ancient art.

1. Prähistorie.

Art préhistorique. — Prehistorical art.

Bolsunowski, K. Minusinsk als Zentrum d. Bronzeepoche. (Wiadsmóski Numizmatyczno-Archeologiczne No. 70 u. 71.)

Crawford, H. Description of an Ogam Stone at Mountrussel, County Limerick. (Journ. of R. Soc. Antiqu. Ireland, 1.)

Čurčic, V. Alter und Herkunft einiger Fibeln und Tongefäße aus Bosnien und der Herzegovina. (Jahrb. f. Altertumsk. 1.)

Dörpfeld, W. Olympia in prähistorischer Zeit. (Mitt. Athen, Archaeol. Instit., 1—2.)

Ewarnitzky, Laskoronsky, Gorodtzew, Trifiljewa, Bagalej, Bahenko. — Resultate der Untersuchungen v. Grabhügeln in versch. Teilen Rußlands. Moskau 1907. gr. 4°. 434 S. m. Abb. u. 13 Taf. Rub. 10.—.

Heierli, J. Die bronzezeitliche Quellfassung von St. Moritz. (Anz. f. schweiz. Altumsk. 4).

Kropp, Ph. Der Urnenfriedhof von Großromstedt. (Ztschr. f. Thüring. Gesch. 2.)

Loth, J. Les vases à quatre anses à l'époque préhistorique dans la péninsule armoricaine. (Rev. d. étud. anc. 2.)

Skinner, J. Ten days' tour through the Isle of Anglesea. (Archaeol. Cambrensis, Supplem. July.)

Uwaroff, Gräfin. Trudy XIII. Archeolog Sjesda w Jekaterinoslawje. (Die Arbeiten d. XIII. Archeolog. Kongresses in Jekaterinoslaw 1905, unter d. Redaktion der.)

Chwojks, W. W. D. Bronzezeitalter an dem mittleren Dnjepr.

v. Stern, E. R. Prähistorische griechische Kultur in Südrußland.

Fot, M. K. Die Skythen-Frage.

2. Antike.

(Antiquité. — Antiquity.)

Abramić, M. Ein Mithrasrelief in Foal [bei Marburg]. (Jahrb. f. Altertumsk. 1.)

Die Ausgrabung der Stadt Memphis. (Nordd. Allg. Ztg. 1. VII.)

Brueckner, A. Ausgrabungen an der Hagib Triada. (Mitt. Athen, Archaeol. Instit. 1—2.)

Caskey, L. u. Hill, B. The „Metopon" in the Erechtheum. (Americ. Journ. of Archaeol. 2.)

Dinsmoor, W. The Mausoleum at Halicarnassus II. (Americ. Journ. of Archaeol. 2.)

Engelmann, R. Tonmodell eines Festungstores [gefund. b. d. Ausgrab. in Dunapentele a. d. Donau]. (Röm.-germ. Korresp. Bl. 4.)

Forster, R. The Corbridge Excavations, 1907. (Archaeol. Journ. 2.)

Foville, J. d. La Statuaire grecque et les Médailles antiques. (Musée, 6.)

Frickenhaus, A. Das Athenabild des alten Tempels in Athen. (Mitt. Archäol. Instit. Athen. 1—2.)

Jiménez de Cisneros y Hervás, D. Foro Romano de Cartagena. (Bol. R. Acad. Hist. Madrid, Jun.)

Karo, G. Die „tyrsenische" Stele von Lemnos. (Mitt. Athen. Instit. 1—2.)

Kekule v. Stradonitz, R. Die Geburt der Helena aus dem Ei. [Aus: „Sitzungsber. d. preuß. Akad. d. Wiss."] (S. 691—703 mit 4 Abbildgn. u. 4 Taf.) Lex. 8°. Berlin (G. Reimer) 08. bar —.50.

Kuruniotis, K. Arkadischer Marmorkopf. (Mitt. Athen, Archaeol. Instit. 1—2.)

Mélida, J. Excavaciones de Numancia. V. Cerámica numantina. (Rev. d. Archiv. Bibliot. y Museos, 1—2.)

Pagenstecher, R. Zur Athena Parthenos des Phidias. (Mitt. Archäol. Athen. Instit. 1—2.)

Petersen, E. Nachlese in Athen. I. Pyrgos und Niketempel. II. Artemis-Hekate, Hermes, Chariten. III. Die Chalkothek. IV. Das Theater des Dionysos. (Jahrb. d. archäol. Instit. 1.)

Pomtow, H. Studien an den Weihgeschenken u. der Topographie von Delphi, III. (Klio, 2.)

Prandtl, A. Fragmente der Giebelgruppen des Parthenon. (Mitt. Archäol. Instit. Athen 1—2.)

Quaatz, Herm. Wie sind die Figuren im Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia anzuordnen? Progr. (16 S.) gr. 8°. Berlin, Weidmann 08. 1.—.

Salzmann, L. Excavations on the site of the Roman Fortress at Pevensey, 1907—08. (Archaeol. Journ. 2.)

Taramelli, A. I problemi archeologici della Sardegna. (Memnon, 1—2.)

Thiersch, H. R. v. Lichtenberg. Die jonische Säule als klassisches Bauglied, rein hellenischem Geiste entwachsen. (Ztschr. für Gesch. der Architekt. 10.)

Washburn, O. The Charioteer of Amphion at Delphi. (Americ. Journ. of Archaeol. 2.)

Digitized by Google

Wiegand, Th. Der Hippodrom v. Konstantinopel zur Zeit Suleimans d. Gr. (Jahrb. d. archäol. Instit. 1.)

Zahn, R. Hellenistische Reliefgefäße aus Südrußland. (Jahrb. d. achäol. Instit. 1.)

3. Altchristliche Kunst.

Art vieux chrétien. — Ancient Christian art.

Armstrong, E. An Account of some Early Christian Monuments discovered at Gallen Priory. (Journ. of the R. Soc. of Antiquar. Ireland, 1.)

Bacci. Osservazioni sull' affresco della „Coronazione di spine" in Pretestato. (Röm. Quartalsschr., 1.)

Bartoli, A. Frammenti di sarcofago cristiano rinvenuti a S. Castulo sulla via Labicana. (N. Bull. Archeol. crist., 1—2.)

Marucchi, H. Éléments d'archéologie chrétienne. 3 volumes in 8°, illustrés. Tome I. Notions générales, XXXVI—400 pp., 94 grav. 6 fr. Tome II. Les catacombes romaines, VIII—592 pp., 140 grav. 8 fr. Tome III. Les basiliques et les autres églises archéologiques de Rome, XL—530 pp., 144 grav. 8 fr.

Marucchi, O. La basilica papale del cimitero di Priscilla, ritrovata ed in parte ricostruita dalla Commissione di Archeologia sacra. (N. Bull. Archeol. christ., 1—2.)

Marucchi, O. Osservazioni sopra una pittura biblica del cimitero di Pretestato (la cosi detta Coronazione di spine) a proposito di una recente controversia. (N. Bull. Archeol. crist., 1—2.)

Poidelard, A. L'Art Chrétien aux Catacombes de Rome. (Université Cathol., 4.)

Poppelreuter, Jos. Kritik der Wiener Genesis. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Untergangs der alten Kunst. (56 S.) gr. 8°. Köln, M. du Mont-Schauberg (08). 2.—.

Poppelreuter. Fund eines altchristlichen Glases in Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

Schmid, Geo. Das unterirdische Rom. Erinnerungsblätter eines Katakombenfreundes. Mit 37 Plänen u. 72 Illustrationen. (XVI, 358 und XVI S.) gr. 8°. Brixen, Preßvereins-Buchh. (08.) 6.—.

Waal, A. de. Ein Sarkophag im Museum des deutschen Campo Santo. (Röm. Quartalsschr., 1.—.)

4. Alte Baukunst.

(Architecture ancienne. — Ancient architecture.)

Arglès, A. L'abbaye de Silvanès. [Aveyrosi.] (Bull. Monument., 1—2.)

Aubert, M. L'église de Saint-Pathus. (Bull. Monument., 1—2.)

Bispesädet Dalby i Skaane (Oldskriftselskabets Udflugt dertil). [Refer. eines Vortrags von Domarchitekt Th. Wåhlin u. Dozent J. Osk. Andersen.] (Berlingske Tid., Kopenhagen, Nr. 148 Aftenudg.).

do. (Nationaltid., Kopenhagen, Nr. 11589 Aftenudg.)

Braun, J. Stimmen aus Maria-Laach. Ergänzungshefte. gr. 8°. Freiburg i. Br., Herder. 99. u. 100. Heft. Braun, Jos., S. J.: Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- u. Kunstgeschichte des XVII. u. XVIII. Jahrh. I. Teil: Die Kirchen der ungeteilten rhein. u. niederrhein. Ordensprovinz. Mit 13 Tafeln u. 22 Abbildgn. im Text. (III, XII, 276 S.) (08.) 4.80.

Brummer, C. „Paul Mebes, um 1800". (Architekten Nr. 41.)

Coletti, L. La facciata dell' ospedale di Treviso. (Vita d'arte, 4.)

Endl, F. Frater Caspar Oswald a. S. Josepho, der „Andrea d. Pozzo" der Piaristen. (Monatsbl. Albertverein Wien, 7—9.)

Evers, Henri. De architectuur in hare hoofdtijdperken. Dl. II, afl. 5. Amsterdam, L. J. Veen. gr.8°. [28×20.] (Blz. 257—320, m. afb.)

Fabriczy, C. v. Hans Willich, Giacomo Barozzi da Vignola. (Rep. f. Kunstw., 3.)

Goodyear, W. Raffinements architecturaux. (Rev. Art chrét., 4.)

Hoeber, F. Santa Maria di fuori in Empoli. (Zeitschr. f. Gesch. d. Architekt., 9.)

Hoeber, F. Ideale Zentralbauten des späten Quattrocento und der Stilo Lionardesco. (Zeitschr. f. Gesch. d. Architekt., 9.)

Kornerup, J. Hvorledes saae Roskilde Domkirkes Spir ud for 1635? (Aarboger f. nord. oldkyndigh., 1.)

Lesueur. Les fouilles du château de Blois en 1906. (Bull. Monument., 1—2.)

Mannucci, G. Il Rosselino architetto di Pienza? (Rassegna d'arte Senese, 1.)

Overvoorde, C. J. De verbouwing van het Leidsche Raadhuis in 1595—1597. (Bull. Nederland, oudheidkund. Bond, 1.)

Renaissance and Modern Churches of Paris. VI. Saint Sulpice. (Builder. 6. VI.)

Schmerber, H. Braun, Joseph, S. J.: Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. (Rep. f. Kunstw., 3.)

Saint-Paul, A. L'architecture française et la guerre de Cent ans. (Bull. Monument., 1—2.)

4a. Deutschland.

Allemagne. Germany.

Alte Baukunst

Bernoulli, R. Die Münsterkrypta in Basel. (Denkmalpflege, 9.)

Bogner, H. Der Altarraum in der Aachener Pfalzkapelle und seine Beziehungen zur Baukunst der Vorzeit. (Christl. K., 8.)

Digitized by Google

Dehio, G. Zwei romanische Zentralbauten. (Zeitschr. f. Gesch. d. Architekt., 10.)

Doebber, A. Lauchstädt und Weimar. Eine theaterbaugeschichtliche Studie. (XIX, 193 S. mit Abbildgn. u. 20 Tafeln.) gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn (08). 5.—; geb. 6.—.

Heusler, E. Ridinger. (Aschaffenburger Geschichtsbl., 2.)

Korn. Der Ratgeber und Baumeister des Pfalzgrafen Johann Kasimir bei seinen Bauten am Heidelberger Schlosse. (Zeitschr. f. Gesch. d. Architekt., 10.)

Pietzker. Barockbauten in Posen. (Denkmalpflege, 9.)

Schmid, B. Die Neustadt in Elbing und ihr Rathaus. Eine baugeschichtliche Studie. (Ztschr. d. Westpreuß. Geschichtsver., 50.)

Schön, Th. Die Kapelle (jetzige Pfarrkirche) zur schönen Maria auf dem Hohenrechberg. (Arch. f. christl. K., 7.)

Steffen, H. Die ehemalige Augustinerkirche, jetzt Mauthalle in München. (Städtebau, 8.)

Struck, R. Veröffentlichungen des Vereins für Heimatschutz in Lübeck. Lex.-8°. Lübeck (Lübcke & Nöhring). I. Struck, Dr. Rud.: Das alte bürgerliche Wohnhaus in Lübeck. Ein Beitrag zur geschichtlichen Entwicklung des Lübecker Wohnhauses. (IV, 102 S.) 08. 5.—.

Strzygowski, J. Zur frühgermanischen Baukunst. (Zeitschr. f. Gesch. d. Architekt., 10.)

Alte Baukunst

4b. England.

Angleterre. England.

Breese, C. Glazed pebbles in an old building near Llanbedr, Merionetshire. (Archaeol. Cambrensis, 3.)

Done Bushell, W. An Island of the Saints. [Isle of Caldey.] (Archaeol. Cambrensis, 3.)

Eulart, C. Du rôle de l'Angleterre dans l'évolution de l'art gothique. (Musée, 6.)

West Doorway. St. Margaret's Church, near Dover. (Builder, 20. VI.)

Ponting, C. Notes on the churches of Rodbourne Cheney, Lydiard Milliant, Stapleford, Wylye, Wishford, Steeple Langford, and Little Langford. (Wiltshire Magaz., Jun.)

R. M. Bow Church, Cheapside. (Antiquary, 7.)

Lawrie, C. The Abbey of Inchaffrey. (Scott. Hist. Rev. Jul.)

5. *Alte Malerei.*

Peinture ancienne. — Ancient art of painting.

Braune, H. Der bayerische Kammermaler Hans Wörl. (Beil. Münch. N. Nachr., 28.)

Conway, W. Durer's works in their order. (Burlingt. Mag. Jul.)

Escherich, M. Ein Beitrag zu Matthias Grünewald. (Repert. f. Kunstw., 3.)

Friedländer. Meisterwerke des städtischen Museums der bildenden Künste zu Leipzig. (Repert. f. Kunstw., 3.)

Justi, C. Diego Velázquez y su siglo. (España moderna, 233—235.)

Landsberger, Fr. Bücher der Kunst. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. III. Band. Landsberger, Frz.: Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des XVIII. Jahrh. (VI, 221 S. mit 18 Tafeln.) 08. 5.—; geb. 6.—.

Munzinger, L. J.-B. Siméon Chardin und seine Bilder in der Karlsruher Kunsthalle. (Bad. Land.-Ztg., 2. VII.)

Romero de Torres, E. Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo. (Alhambra, 243.)

Sanpere y Miquel, S. Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Catalaña en el siglo XV. Barcelona.

Schermann, M. Grünewalds Madonna von Stuppach. (Christl. K., 8.)

Seidlitz, W. v. Matthias Grünewald. (Beil. Münch. N. Nachr., 19, VII.)

Sigerus, E. Burzenländer Maler des XVIII. Jahrh. (Korresp.-Bl. f. siebenbürg. Landesk., 4.)

5a. Italien.

Italie. Italy.

Alte Malerei

Ancona, P. d. Di alcuni codici miniati di scuola fiorentina. (Bibliofilia, 2—3.)

Aufhauser, J. Zur Fra Angelico-Forschung. (Münch. Allg. Rundsch. 1. VIII.)

Buerkel. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Red: H. Zimmermann. 27. Bd. 40×29 cm. Wien, F. Tempsky. — Leipzig, G. Freytag. 2. Heft. Buerkel, Ludw. v.: Francesco Furini. Mit 12 Taf. u. 38 Textabbildgn. (S. 55—90.) 08. 24.—

Fischer, L. Die Cena von Matteo Roselli im Kloster S. Francesco in Lesina. (Zeitsch. für bild. Künste 9.)

Hadeln. Bemerkungen zu einigen venezianischen Bildern der Brera. (Monatsshft. für Kunstw. 7/8.)

Horne, H. Jacopo del Sellaio. (Burlington Mag. Jul.)

Mason Perkins, F. Ancora dei dipinti sconosciuti della scuola senese. (Rassegna d'arte senese, 3—4).

— Due quadri inediti di Matteo di Giovanni. (Rassegna d'arte senese, 2.)

Mauceri, E. Su alcuni dipinti del Museo Archeologico di Siracusa. (Bollett. d'Arte, 6.)

Misciattelli, P. Una tavola sconosciuta di Sano di Pietro. (Rassegna d'arte senese, 2).

Neal, T. Un trittico della scuola di B. Daddi. (Vita d'Arte, 4.)

Ozzola, L. Zur Kulturgeschichte des Auslandes. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 60. Heft.

Digitized by

Ozzola, Dr. Leandro: Vita e opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore, con poesie e documenti inediti. Con 41 illustr. in 21 tavole. (XIV, 257 S.) 08. 20.—

Pietro di Domenico. A painting by. (Bull. Metropol. Mus. of Art, 6.)

Rothes, Doz. Dr. Walt.: Anfänge u. Entwicklungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbr. Malerei. Mit 46 Abb. auf 25 Lichtdr.-Taf. (IX, 86 S.) 08. 10.—. Zur Kunstgesch. des Auslandes. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz.

San Donà, A. Wandmalereien italienischer Meister in der Kgl. Burg am Hradschin? [Eine kunsthistorische Frage a. d. Tätigk. Domenico Pozzis in Prag 1560—1570] (Deutsche Arb., 8.)

Schmidt, J. v. Die Dresdener Correggiomagdalena — eine Kopie von Albani? (Repert. f. Kunstw. 3.)

Schubring, P. Das Blutbad von Otranto in der Malerei des Quattrocento. (Monatsh. für Kunstw. 7/8.)

— Neue Forschungen zu Leonardos Abendmahl. (Ber. kunstgesch. Gesellsch. 3.)

Simonson, G. Francesco Guardi. (Monatsh. f. Kunstw. 7/8.)

Sirén, O. Studien, kunstwissenschaftl. Hersg. in Verbindg. m. d. Monatsheften für Kunstwissensch. gr. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1. Bd. Sirén, Osvald: Giottino u. seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei. (VIII, 108 S. m. 26 Taf.) 08. 9.—; geb. 10.—.

Suida, W. Studien zur Trecentomalerei VI. (Repert. f. Kunstw. 3.)

Alte Malerei

5b. Niederlande.

Pays-Bas. — Low-Countries.

Beets, N. De aan Jan van Scorel toegeschreven Warmenhuizer gewelfschilderingen. (Bull. Nederland. oudheidkund. Bond, 2.)

Destrée, J. Een schilderij in tempera toegeschreven aan Hugo van der Goes. (Onze K. 7.)

Freise, K. Lastmans „Opferstreit zwischen Orest und Pylades". (Bull. Nederland. oudheidkund. Bond, 1.)

Kronig, J. Ein Porträt v. Jan Mostaert (Ztsch. f. bild. Kunst, 10.)

Mankowsky, H. Das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig (Kunstfreund, 7.)

Martin, W. Een schilderij van Willem van Haecht in het Mauritshuis. (Bull. Nederland. oudheidkund. Bond, 1.)

Mulder, A. De gewelfschilderingen in de kerk der Ned. Herv. gemeente te Epe. (Bull. Nederland. oudheidkund. Bond, 1.)

Mulder, A. — De gewelfschilderingen in de kerk der Ned. Herv. gemeente te Noordbroek. (Bull. Nederland. oudheidkund. Bond, 1.)

Saxl, F. Eine unbekannte Entlehnung Rembrandts. (Ztschr. f. bild. Kunst, 9.)

— Zu einigen Handzeichnungen Rembrandts. (Repert. f. Kunstw., 3.)

Simonson, G. Ein neuentdecktes Werk von Jan Olis. (Ztschr. f. bild. Kunst, 9.)

Zimmermann, M. Niederländischer Flügelaltar des XVI. Jahrhunderts in Berliner Privatbesitz. (Monatsh. f. Kunstw. 7/8.)

— Niederländische Gemälde (besonders des XVII. Jahrhunderts) in der Sammlung Hölscher-Stumpf. (Ber. kunstgesch. Gesellsch., 5.)

6. *Alte Plastik.*

Sculpture ancienne. Ancient Plastic Arts.

Bullock, A. Some Sculpture Woorks by Nicholas Stone. IV. (Architect. Rev. Jul.)

Egger, A. Altes am Dom zu Innichen. (Kunstfreund, 6.)

Gradmann. Der Schwäbische Schnitzaltar von Marie Schütte. (Staats-Anz. f. Württemberg.)

Hartlaub, G. Die gotischen Skulpturen am Bremer Rathause und ihr Zusammenhang mit kölnischer Kunst. (Bremer Nachr., 5 VII.)

Hoeber, F. Das Hutten-Grabmal in der Kirche zu Groß-Steinheim und der Meister C. F. aus der Schule Peter Flettners. (Aschaffenbg. Geschichtsbl. 2.)

Roserol, A. La vie et l'oeuvre d'Edme Bouchardon en Italie. (G. d. Beaux Arts, Jul.)

Scherer, C. Der niederländische Bildhauer Wilhelm Vernuken in hessischen Diensten. (Repert. f. Kunstw., 3.)

Schnütgen. Drei romanische Bronzekruzifixe der Rogkerus-Werkstatt. (Zeitsch. f. christl. Kunst, 4.)

Schweitzer. Die Probleme der mittelalterlich. Kunst, erläutert an der französisch. Skulptur. (Ber. Kunstgesch. Gesellsch., 8.)

Waldmann, E. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex. 8°. Straßburg. J. H. E. Heitz. 96. Heft. Waldmann, E.: Die gothisch. Skulpturen am Rathaus zu Bremen und der Zusammenhang mit kölnischer Kunst. Mit 29 Taf. (IX, 59 S.) 08. 7.—; geb. 8.50.

Alte Plastik

6a. Italien.

(Italie. Italy.)

Bargagli-Petrucci, F. Una statua senese al Louvre (Rassegna d'arte senese. 3—4.)

Brosch, L. Alessandro vittoria. (Wien. Allg. Ztg., 30. V.)

Burger, F. Eine neuentdeckte Madonna Domenico Gaginis in Torcello b. Venedig. (Monatsh. f. Kunstw. 7/8.)

Digitized by Google

Davies, G. A sidelight on Donatello's annunciation. (Burlingt. Mag. Jul.)

Fabriczy, C. v. Wilhelm Rolfs. Franz Laurana, Berlin 1907. (Rep. f. Kunstw., 3.)

— Neues über Pietro Torrigiani [1472—1528] (Repert. f. Kunstw., 3.)

Lusini, V. Due gruppi in terra cotta nella Chiesa dell' osservanza presso Siena. (Rossegna d'arte senese, 1.)

Ricci, C. Resti di altari antichi. (Boll. d'Arte, 6.)

Rizzoli, L. Madonna scolpita da Giovanni Dalmata. (Vita d'arte, 6.)

Steinmann, E. Studien zur Renaissanceskulptur in Rom. I. (Monatsh. f. Kunstw. 7/8.)

Wulff, O. Karl Goldmann. Die Ravennatischen Sarkophage. (Rep. f. Kunstw., 3.)

7. Alte Graphik und Glasmalerei.

Art graphique ancien et peinture sur verre. — Ancient Graphic Arts and glass-staining.

Blokland, B. van. Het gebrandschilderte venster nummer tien in de groote kerk te Gouda. (Bull. Nederland. oudheidkund. Bond, 1.)

Dodgson, C. An undescribed woodcut by Heinrich Aldegrever. (Burlingt. Mag. Jul.)

— Cranachs Kanonbild vom Jahre 1508. (Repert. f. Kunstw., 3.)

Dwuchsstletje russkoj grashdanskoj asbuki. Zweihundertjähriges Jubiläum d. russischen Zivildrucks. Historische Skizze Moskau 1908, 8°, 21 S. + 3.

Ferri, P. Disegno di Francesco Bartolozzi per un suo rame non publicato. (Boll. d'Arte, 6.)

Giehlow. Dürers Hieroglyphen im Gebetbuch Kaiser Maximilians. (Berliner Kunstgeschicht. Gesellsch., 5.)

Glaß, P. Voormalige Glasschilderingen, zoo te Alkmaar als door Alkmaar elders geschonken. Oud-Holland, 2.)

Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit. Hersg. vom Jugendschriften-Ausschuß des allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf. Berlin, Fischer & Franke. 9. Aus den Kupferstichen Daniel Chodowieckis. Mit einer Einleitg. v. Severin Rüttgers. (42 Bl. u. S. m. 13 S. Text.) 8°. Subskr.-Pr. —.80; Einzelpr. 1.20.

Katalog der Ausstellung zur Feier des 200jährigen Jubiläums d. russischen Zivildrucks. 1708—1908. Moskau, 1708. 8°. 27 S.

Koegler, H. Der Hortulus animae, illustriert von Hans Holbein d. J. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 9.)

Lehrs, M. Führer durch die Ausstellung des königl. Kupferstichkabinetts. Deutsche und niederländische Holzschnitte des XV. Jahrh. (Königl. Museen zu Berlin.) (22 S. m. 12 Taf.) 8°. Berlin, G. Reimer 08.

Mainwaring Johnston, Ph. Some low side windows in Irisch Churches. (Archaeol. Jour., 1.)

Mandach, C. v. Schweizerische Glasscheiben im Auslande. (Anz. für schweiz. Altertumskunde., 4.)

Olschki, L. Un Offizio della Madonna di due Pape. (Bibliofilia, 1.)

Schreiber, W. M. Bouchots Ansichten über die Erstlinge d. Holzschneidekunst, III. (Ztsch. f. christl. K., 4.)

8. Altes Kunstgewerbe.

Art industriel ancien. — Ancient industrial art.

Bode, W. Die kleinen Bronzegeräte der italienischen Renaissance. (Kunst u. Künstler, 10.)

Bredt, F. Altbergische Innenkunst. (Rheinlande, 7.)

Canossa, L. A. Studii e ricerche intorno al palazzo Canossa (Madonna Verona, 2).

F. C. v. Die Künstlerfamilie del Majno [Magno] Repert. f. Kunstw. 3).

Frühgeschichtliche Glas- und Tonwaren aus südrussischen Funden.

Gad, E. Gobelins i Danmark. (Politiken, Kopenhagen, Nr. 168.)

Germain de Maidy, L. Un tabernacle-édicule présumé à l'église de Musson. (Rev. Art chrét. 4.)

Hobson, R. On some armorial porcelain in the Franks Collection (Connoissenr, Jul.).

J. R.: En bokbindare i Lund för 100 år sedan [Johan Berggren]. (Allm. Svenska boktryckareföreningens Meddelanden, April.) Mit 5 Abb.

Kisa, A. Hiersemanns Handbüch. gr.8°. Leipzig, K. W. Hiersemann. III. Bd. Kisa, Ant.: Das Glas im Altertume. Unter Mitwirkg. v. Ernst Bassermann-Jordan. Mit einem Beitrag über Funde antiker Gläser in Skandinavien v. Osk. Almgren. Illustr. durch 19 Taf., 6 in Farbendruck, 6 in Autotypie, 7 Formentafeln und 395 Abbildungen im Texte. 3 Teile. (XXI, 979 S.) '08. 42.—; geb. in Leinwand 45.—.

Lockwood, L. English Furniture of the eighteenth century. (Bull. Metropol. Mus. of Art, 6.)

Macfall, H. The Years of Walnut. (Connoisseur, Jul.).

Milne Rae, O. Old Dieppe Ivories (Connoisseur, Jul.).

Reiners, H. Das Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg. (Ztschr. f. christl. K. 4.)

Sentenach, N. Bosquejo histórico sobre la orfebreria española. (Rev. d. Archiv. Bibliot. Museos, 1—2.)

Smith, R. The evolution and distribution of some anglosaxon brooches. (Archaeol. Journ. 2).

Digitized by Google

Zimmermann, E. Plaue a. d. Havel, die erste Konkurrenzfabrik der Meißner Manufaktur und ihre Erzeugnisse. (Monatsh. f. Kunstw. 7/8.)

9. Orient, Japan.

L'Orient. La Japon. — Orient. Japan.

F. O. v. Manuel d'Art Musulman. (Rep. f. Kunstw. 3).

Field, H. The art of Kiyonaga as illustrated in an American Collection (Burlingt. Mag. Jul.)

Hendley, T. Indian Jewellery. Bengal. (Journ. of. Indian Art, Jul.)

Hommel, F. Die babylonischen Siegelzylinder in unserer Kunststadt München. (Beil. Münch. N. Nachr. 8, VII.)

K. — Malaiische Kunst auf Sumatra. (Frkf. Ztg. 9. IV.)

Münsterberg, Osk.: Japans Kunst. (III, 104 S., m. 161 Abbildungen u. 8farb. Taf.) Lex. 8°, Braunschweig, G. Westermann '08. Geb. in Leinwand 4.50.

Publications of the Princeton University archaeological expedition to Syria in 1904—1905. Leyden, Late E. J. Brill. Fol. 8°. [31,5×25]. Division II. Butler, Howard Crosby: Ancient architecture in Syria. — Division III. Littmann, Enno: Greek and latin inscriptions in Syria. — Section A. Southern Syria. Part. 1. Ammonitis. (VIII, 62, IV, 20 blz., m. afb. in d. tekst, 10 pltn., en 2 krtn.). f 8.75. — Division II. Butler, Howard Crosby: Ancient architecture in Syria. — Division III. Prentice, William Kelly: Greek and latin inscriptions in Syria. — Section B Northern Syria. Part. 1. The 'Ala and Kasr Ibn Wardân. (VIII, 45 blz., m. afb. in d. tekst, 8 pltn., en 2 krtn.). f 6.25.

Roloff, E. Die ägyptische Kultur zur Zeit der ersten Pyramidenerbauer. (Hochland, Jul.)

Thiersch, H. Die neueren Ausgrabungen in Palästina [Forts.] (Jahrb. d. Archäol. Instit. 1.)

Tonnet, M. Het werk der Commissie in Ned.-Indië voor oudheidkundig onderzoek op Java en Madœra. (Bull. Nederland. oudheidkund. Bond, 1 u. 2.

II. Neuere Kunst.

L'art moderne. — Modern art.

1. Städtebau und Gartenkunst.

L'architecture des villes et l'horticulture. Building of towns and horticulture.

Bode. Der ehemalige deutsche Friedhof der Stadt Hanau. (Zentralbl. d. Bauverwltg., 63.)

Bruck, R. Der Plan Louis XV. und Constants Projekt für die Madeleine-Kirche zu Paris. (Zeitschr. f. Gesch. d. Architekt., 9.)

Brüstlein. Architektur an Großstadtstraßen. (Berlin. Architekturw., 5.)

Goecke, Th. Die Gartenkunst im Städtebau. [Schluß.] (Gartenk., 7.)

Hallman, P. Bebauungsplan für einen Teil von Enskede bei Stockholm. (Städtebau, 8.)

Hasak, M. Die St. Bonifaziuskirche in der Yorkstraße in Berlin und die Aufteilung ihres Baugeländes. (Zentralbl. d. Bauverwltg., 63.)

Heinicke, A. Alte Friedhofskunst in Freiberg [Sachsen]. (K. u. Handw., 9.)

Hocheder, C. Altes Torhaus und moderner Baublock. (Städtebau, 8.)

Högg, E. Bremische Städtebaufragen. (Städtebau, 8.)

Kampffmeyer, H. Die Gartenstadtbewegung in ihrer kulturellen Bedeutung. (Rheinlande, 7.)

Kampffmeyer, H. Die Gartenstadt Hellerau. (Kunstwart, 20.)

Kampffmeyer, H. Was erstrebt die Gartenstadt-Bewegung? (Deutsch. Landhaus, 14.)

Lundbärg, Fr. Arkitektur studier i Skottland: Edinburgh. (Svenska Dagbl. Nr. 187.)

Weber, P. Der Einfluß der Reformation auf das Stadtbild Jenas. (Jena, 1907.)

Westman, C. Gamla svenska städer. (Arkitektur och dekor. Konst, H. 7.)

Zahn, F. Wettbewerb Schillerpark Berlin. (Gartenk., 7.)

Zobel, O. Garten-Terrakotten der Großherz. keramischen Manufaktur Darmstadt. (Deutsche K. u. Dekor., 10.)

2. Neuere Baukunst.

Architecture moderne. — Modern architecture.

Auswahl von schwedischer Architektur der Gegenwart. Von schwedischen Architekten hrsg. zur internat. Architekturausstellung in Wien 1908. 4°. (30×21.) V, 95 S. Stockholm, Aktiebolaget Ljus. Kr. 10.—.

Bachmann, P. Das Architektur-Modell. (Innen-Dekor. Aug.)

Berlepsch-Oblendás. Die Bauten der Ausstellung „München 1908".

Flach, A. Schwedische Baukunst. (Tägl. Rundsch., 28, VII.)

Hoffmann, Ludw. Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten und Einzelheiten nach den mit Maßen versehenen Original-Zeichnungen der Fassaden u. der Innenräume, sowie Naturaufnahmen der bemerkenswertesten Teile der seit dem Jahre 1897 in Berlin errichteten städt. Bauten. Mit beschreib. Text. 7. Bd. Irrenhaus in Buch. (50 Tafeln mit III, X S. illustr. Text.) 53,5×41,3 cm. Berlin, E. Wasmuth 08. In Mappe 50.—.

Lorentzen, V. Intdryk fra Architektkongressen i Wien. (Architekten Nr. 38.)

Digitized by Google

Nijhoff, C. K. P. C. de Bazel. (Onze K., 7.)

Scheurembrandt, Herm. Architektur-Konkurrenzen. III. Bd. (Mit Abb.) 30,5×22,5 cm. Berlin, E. Wasmuth. Jedes Heft Einzelpr. 1.80; Subskr.-Pr. 1.25. 6. A. Volksbücherei in Eger. B. Theater in Außig a. E. (36 S.) 08.

Zetzsche, C. Bauausstellung in Stuttgart 1908. (Architekt. Rundsch., 11.)

3. Neuere Malerei.

Peinture moderne. — Modern Painting.

Alcantara, F. Tomás Martín. (Alhambra, 247.)

Baum, J. Daumier. (Frühling, 26.)

Flake, O. Dante Gabriel Rosetti. (Nationalztg., 17. V.)

Francesco Jacovacci. (Frankf. Ztg., 30, VI.)

Holmes, C. The passage of the ravine by Géricault (Burlingt. Mag. Jul.)

J. W. Stanislaw Wyspianki. (Hohe Warte, 15.)

Landgraf, W. Franz Xaver Winterhalter, der einstige Hofmaler Europas. (Daheim, 20, VI.)

Meszlény, R. Fantin-Latour. (Müvészet, 3.)

Norberg, P. La Peinture aux Salons. (Art et Décor, 7.)

N(ordensvan), G(eor)g. Carl Lassons studier på Nationalmuseum. (Dagens Nyheter, Stockholm, 26./6.)

Papini, G. Oscar Ghiglia. (Vita d'arte, 5.)

Soffici, A. Paul Cézanne. (Vita d'arte, 6.)

Thiis, J. Eugène Delacroix. (Mit 11 Abbild., darunter 2 Zeichn. aus dänisch. Privatbesitz. (Tilskueren, Juli.)

Vauxulles, L. L'oeuvre de Gaston la Touche. (Arts, 79.)

Vincent van Gogh. (Frankfurt, Ztg., 19, VI.)

Zuckerkandl, B. Zeitkunst. Wien 1901—1907. Mit einem Geleitwort von L. Hevesi. (XI, 199 S.) 8°. Wien, H. Heller & Co. 08. 4.—; geb. 6.—.

Neuere Malerei

3a. Deutschland.
Allemagne. Germany.

Bone, K. Eduard von Gebhardt und seine Gemälde in der Friedenskirche zu Düsseldorf. (Christl. K. 9.)

Donath, A. Lesser Ury. (Leipz. Tagebl. 23, VII.)

Donop, L. v. Acht Landschaften von Joh. Christian Reinhart aus Palazzo Massimi in Rom. (Amtl. Berichte, 10.)

Donop, Dr. Lionel v.: Der Landschaftsmaler Carl Blechen. Mit Benutzung v. Aufzeichnung. Thdr. Fontanes. Mit 16 Kunstbeilagen. (88 S.) gr. 8°. Berlin, Fischer & Franke 08. Kart. 5.—.

Glaser, C. Fritz von Uhde. (Münch. Allg. Ztg. 16, V.)

Hach, O. Lovis Corinth. (Tägl. Rundsch. 21, VII.)

Hardenberg, K. Graf. Emilie Mediz-Pelikan † und Carl Mediz. (Deutsch. K. u. Dekor. 10.)

Klein, R. Kunst der Gegenwart. 1. Jahrgang 37,5×29 cm. Berlin, Verlagsanstalt f. Literatur u. Kunst. 1. Bd. Klein, Rud.: Lovis Corinth. Mit 2 Vierfarbentaf., 2 Mattkunstdruckbildern, 42 Tondruckbildern, 1 Grav. u. 29 Handzeichn. (60 S.) (08.) 5.—.

Klein, R. Die Nazarener. (Magazin, 7/8.)

Kraeger, Prof. Dr. H.: Peter Janssen zum Gedächtnis 1844—1908. Rede. (12 S.) gr. 8°. Düsseldorf. J. Baedeker (08). 1.—.

Meyer, Frz.: Friedrich v. Nerly. Eine biographisch-kunsthistor. Studie. [Aus Mitteilung. d. Ver. f. d. Gesch. u. Altertumskde. v. Erfurt.] (100 S. m. 14 Taf.) 8°. Erfurt, K. Villaret 08. bar 1.50.

Muther, R. Fritz von Uhde. (Morgen, 21.)

Popp, Jos.: Adalbert v. Keller. [Aus: „Die Kunst uns. Zeit".] S. 137—168 m. Abbildung. u. 12 (4 farbig. Taf.) 36,5×27 cm. München, F. Hanfstaengl (08).

Rosenhagen, H. Eugen Bracht (Nord u. Süd, Jun.).

Rosenhagen, H. Fritz v. Uhde. (Daheim 16, V.)

Rumpf, F. Lovis Corinth zu seinem fünfzigsten Geburtstage. (Kunst f. Alle, 21.)

Schäfer, W. August Deußer. (Rheinlande, 7.)

Schäfer, W. Eduard von Gebhardt. (Rheinlande, 7.)

Schäfer, W. Jung-Düsseldorf. (Ztschr. f. bild. K., 10.)

Schmidt, P. F. Zu Wilhelm Leibl (Monatsh. f. Kunstw., 7/8).

Seidlitz, W. v. Neue Künstler [Adolf Schinnerer] (Ztschr. f. bild. K., 10).

Stahl, F. Walter Leistikow. (Berlin. Tagebl. 29, VII.)

4. Neuere Plastik.

Plastique moderne. — Modern Plastic.

Brunius, A. Nationalmonumentet. (Svenska Dagbl. Nr. 170.)

— Nationalmonumentet. Skall det bli nationellt äfven till sin konstnär liga art? (Dagens Nyheter, Stockholm, 23./6.)

Dircks, R. Mr. Gilbert Bayes. (Art Journ. Jul.)

-h-r.: I Professor Lundbergs atelier Stockholms Dagbl. 18./6.

Levy, L.: Hos Stephan Sinding i Paris. (Politiken, Kopenhagen, Nr. 192.)

Maffii, M. Domenico Trentacoste (vita d'arte, 6).

Mazzoni, G. Alessandro Lazzerini (vita d'arte, 5).

Nissen og Lpt, J.: Gunnar Utsonds Billedhuggerverk „Helhesten". Mit Abb. (Aftenposten, Kristiania, Nr. 341.)

Digitized by Google

Nordensvan, G.: En svensk konstnärsbana: Christian Eriksson. Mit 4 Abbild. (Dagens Nyheter, Stockholm, 28. 6.)

Pantini, R. Leonardo Bistolfi e il monumento a Garibaldi. (Vita d'arte, 7.)

Ruhemann, A. Jef Lambeaux †. Kunstchron. 29.)

Seidlitz, W. v. Neue Künstler [Josef Höffler] Ztschr. f. bild. K., 10).

Vitry, P. La Sculpture aux Salons (Art et décor. 7).

5. Neuere Graphik.

Art graphique moderne. Modern graphic arts.

Clifford, E. The Edge of the Wood. (Art Journ. Jul.)

Cohen-Gosschalk, J. Vincent van Gogh. (Ztschr. f. bild. K., 9.)

Dülberg, F. Bühnensilhouetten. (Ztschr. f. bild. K., 9.)

Loelér, J. Stichelornament. (Werkkunst, 20.)

Marx, R. Peintres-graveurs contemporains. — L. A. Lepère [4 article] (G. d. Beaux-Arts, Jul.)

Upk.: Några ord om äldre svenska Ex-libris. Föreningen för bokhantverk exlibris-Utställning. (Allm. Svenska Boktryckareföreningens Meddel., Mai.)

Verneuil, P. Arthur Jacquin, Graveur sur bois. (Art et décor. 7).

6. Neueres Kunstgewerbe.

Art industriel moderne. Modern industrial Art.

Bangagli-Petrucci, F. L'officina Franci e l'arte del ferro battuto (Vita d'arte, 7).

Breuer, R. Der deutsche Werkbund. (Tag. 10. VII.)

Bruning, A. Wiener Porzellan. (Kunst u. Kunsthandwerk, 5.)

Dienstl, M. Znaczenie Wyspisinskiegs dla polskiego zdobnistwa. (Die Bedeutung Wyspianskis für die polnische Ornamentik.) Lemberg 8° 20 S.

Fischer, K. Die Großherzogliche Majolika-Manufaktur in Karlsruhe. (Rheinlande, 6.)

Frauberger, H. Düsseldorfer Kunsthandwerk. (Ztschr. f. bild. K. 10).

Grosch, Hans: Kunstindustrimuseets Udstilling af norsk Guldsmedkunst i 75 Aar. II. (Aftenposten, Kristiania, Nr. 281.) Mit 4 Abb.

H(annover), E.: Udstillingen af Elevarbejder fra Kunstindustrimuseets Haandværkerskole og Fagskolen for Boghaandværk. (Tidsskrift f. Industri, 6.) Mit Abb.

H. E.: Johan Rohdes Udstilling i Kunstindustrimuseet. (Tidsskrift f. Industri, 6.) Mit Abb.

Henker, K. Wohnungskunst auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1908 (Werkkunst, 19).

Lœbèr, J. Elberfelder Batiks. II. (Onze K. 7.)

Lux, Jos. Aug.: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland. (V, 250 S. m. 81 Taf.) gr. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 08. 7.—; geb. 9.—.

Lux, J. Probleme der Kunstindustrie. (Grenzboten, 18. VI.)

Millar, A. The Making of Carpets. — III. (Art Journ. Jul.)

Nya afdelningar i Nordiska museet: „Uppland“ och „Norrland“. (Svenska Dagbl. Nr. 185.)

Pottery. Making in Spain. (Pottery Gaz. 1, VIII.)

Scheffler, K. Kunst und Industrie. (Kunst u. Künstler, 10.)

Service, J. British Pottery. (Art Journ. Mag.)

Spiegelhalder, O. Die Glasindustrie auf dem Schwarzwald. (Ztschr. d. Ver. f. Volksk. 3.)

Udstillingen af moderne dansk Kunsthaandværk i Industriforeningen i April-Maj. (Tidsskrift f. Industrie, 6.) Mit zahlr. Abb.

Verneuil, P. L'Art décoratif aux Salons. (Art et décor. 6.)

7. Kirchliche Kunst.

L'art ecclésiastique. — Church art.

Cloquet, L. Le néo-style et les églises. (Rev. de l'art chrét., 4.)

Filber, H. L'Art ecclésiastique moderne. (Magyar Iparművészet, 5.)

Honigberger, R. Religion u. Kunst. Hermannstadt, W. Krafft. ca. —.40.

Prezzolini, G. La teoria e l'arte di Beuron. (Vita d'arte, 4.)

Reiter. Die neue katholische Stadtpfarrkirche in Nagold. (Arch. f. christl. K., 7.)

Weiß, K. Fritz von Uhde als religiöser Maler. (Christl. K., 8.)

8

III. Allgemeiner Teil.

Partie générale. — General part.

1. Ausstellungen.

Exhibitions.

Alexandre, A. L'Entente cordiale de l'Art. II. L'Ecole anglaise. (Figaro, 20, VI.)

Beaunier, A. Les Salons de 1908. (G. d. Beaux-Arts, Jul.)

Bock. Ausstellung von Holzschnitten des XV. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett. (Amtl. Berichte, 10.)

Bredt, E. Die Ausstellung München 1908. (Dekor. K., 10.)

Carl Spitzweg 1808—1886. Ausstellungskatalog. (Kunstverein München, Juni 1908.)

Digitized by Google

Exhibition, The Franco-British. (Builder, 27, VI.)

Guiffrey, J. L'Exposition des Cent Pastels. (Monatsh. f. Kunstw., 7./8.)

Hepp, P. L'Exposition de Portraits d'hommes et de femmes célèbres (1830—1900) à bagatelle. (G. d. Beaux-Arts, Jul.)

Hevesi, L. Kunstschau Wien 1908. (Zeitschr. f. bild. K., 10.)

Koetschau, K. Die Große Kunstausstellung in Dresden. (Kunst u. Künstler, 10.)

Lemoisne, P. Exposition d'Oeuvres de Rembrandt à la Bibliothèque Nationale. (Arts, 79.)

London Exhibitions. (Art Journ. Jul.)

Picture Exhibitions. The Carfax Gallery. The Leicester Galleries. (Builder, 13. VI.)

Ricketts, Ch. The Franco-British Exhibition. [The French Section.] (Burlingt. Mag. Jul.)

Roß, R. The Franco-British Exhibition. [The British Section.] (Burlingt. Mag. Jul.)

Schmalzigaug, J. Kunst von Heden. (Onze K., 7.)

Schmidt, R. Die XV. Ausstellung der Berliner Sezession. (Kunst f. Alle, 18.)

Schumann, P. Die Dresdener Kunstausstellung 1908. (Kunstchron., 29.)

Sculpture at the Royal Academy. (Builder, 27, VI.)

Tourneux, M. L'Exposition des Cent Pastels. (Gaz. d. Beaux-Arts, Juli.)

Ubell, H. Die Kaiser-Jubiläums-Ausstellung d. oberösterreichischen Landesmuseums. (Wien. Ztg., 27, VI.)

Udstilling af ældre engelsk Kunst i Ny Carlsberg Glyptotek 1908. København 1908. Det Kgl. Akademi for de skönne Kunster. (47 S. 8°.)

Valladar, F. A. La Exposición del Centro Artistico y Literario. (Alhambra, 247.)

Vetterlein. Hessische Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst. Darmstadt 1908. (Deutsche K. u. Dekor., 10.)

Vischer, E. Ausstellung für christliche Kunst in Aachen 1907. II. (Christl. K., 9.)

W-g., K. Konsten å den franco-britiske utställningen i London. (Göteborgs Handelstidning, 157.)

2. Denkmalspflege.

Conservations des monuments.
Culture of monuments.

Bentz. Über Restaurierungsfähigkeit an Gemälden. (Museumskunde, 3.)

Berichte über die Tätigkeit der Prov.-Kommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Prov.-Museen zu Bonn und Trier. XII. 1907. (IV, 90 S. m. Abbildgn. u. 7 Tafeln.) Lex.-8°. Düsseldorf (L. Schwann). 08. 2.50.

Erhaltung öffentlicher Baudenkmäler, Die. (Denkmalpfl., 9.)

Godfrey, W. The Committee for the Surrey of the Memorials of Greater London. (Archit. Rev. Jul.)

Heitz, P. Ma „prétendue découverte" d'une vue du Château de Hohkoenigsburg du XVIe siècle. (Chron. d. arts, 24.)

Helfert. Schutz der Kunst- und Geschichtsdenkmale im kirchlichen Besitze. (Mitt. d. Zentralkomm., 5.)

Kampffmeyer, H. Anmerkungen zur Denkmalspflege. (Gartenk., 7.)

Lusini, V. Arte d'ieri ed arte d'oggi a proposito de recenti lavori nel Duomo. (Rassegna d'arte senese, 2.)

Ostwald, W. Die Lebensbedingungen der Kunstwerke. (Frankfurt. Ztg., 12, VII.)

Sordini, G. A proposito del restauro della trifora nella facciata di S. Gregorio in Spoleto. (Boll. d'Arte, 6.)

Valladar, F. A. Las Comissiones de Monumentos. (Alhambra, 243.)

Valladar, F. A. La „Casa de Carbon". (Alhambra, 246.)

3. Kunststätten.

Topographie d'art. — Art topography.

Biermann, G. Stätten der Kultur. Eine Sammlg. künstler. ausgestatteter Städte-Monographien. Hrsg. von Dr. Georg Biermann. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Jeder Band geb. in Leinw. 3.—; in Ldr. 5.—. 5. Kroker, Ernst: Leipzig. Buchschmuck u. (7) Orig.-Lithogr. v. Bruno Héroux. (IV, 144 S.) 08. 6. Grisebach, Aug.: Danzig. Mit Zeichnungen von Paul Renner. (VIII, 89 S. m. Abbildgn. u. 20 Taf.) 08. 9. Grautoff, Otto: Lübeck. Buchschmuck von Fidus. (VIII, 164 S. m. 18 Taf.) 08.

Burckhardt, D. Baseler Kunst im XVIII. Jahrhundert. (Basel. Nachr., 28, VI, 5, VII.)

Engelmann, R. Der lateranische Palast. (Voss. Ztg., 21, VI.)

Gote, W. Basel. (Velhagen & Klasings Monatsh., 11.)

Gurlitt, C. Aus Konstantinopel, VI. (N. Fr. Presse, 28, VII.)

Hahr, A. Ur en schlesisk adelsmans daglok i Sverige på 1590-talet. (Ord och Bild, 4.)

Hartshorne, A. Holdenby, Northamptonshire; its manors, church and house. (Archaeol. Journ., 2.)

Heldwein, J. Aus Kirche und Kloster Andechs. (Altbayer. Monatsschr., 1—2.)

Kohut, A. Der St. Elisabethdom zu Kaschau. (Kunstfreund, 7.)

Palmer, A. The town of Holt in County Denbigh: its castle, church, Franchise, and Demesne. (Archaeol. Cambrensis, 3.)

Digitized by Google

Schmidt, Dr. Ernst Osw. Die St. Annenkirche zu Annabrrg. Ein Führer durch ihre Geschichte und ihre Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Kirchenvorstandes verfaßt. (XII, 200 S. mit 43 Abbildgn. und 24 Lichtdr.-Taf.) Lex.-8°. Leipzig, B. G. Teubner 08. Geb. in Leinw. 15.—.

Schmidt, W. Zur Augsburgischen Kunstgeschichte. (Repert. f. Kunstw., 3.)

Schoop, H. Venedig im XVIII. Jahrhundert. (Bern. Rundsch., 21.)

Servières, G. La Nécropole des Rois de Danemark: Roskilde. (Chron. d'arts, 27.)

Valladar, F. Notas para investigaciones en la Alhambra. (Alhambra, 246.)

Weingartner, J. Schwaz als Kunststätte. (Kunstfreund, 7.)

4. *Sammlungen.*

Cabinets, Collektions of art.

Bericht über die Tätigkeit des Staedelschen Kunstinstituts 1894—1907. (42 S.) Lex. 8°. Frankfurt a./M., Staedelsches Kunstinstitut 08, bar 1.—.

Bode. Neue Erwerbungen an Kleinbronzen f. d. Kaiser-Friedrich-Mus. (Amtl. Berichte, 10.)

Brunner, K. Bericht über die Neuaufstellung der Königlichen Sammlnng f. deutsche Volkskunde in Berlin. (Ztschr. f. Volksk., 3.)

Cox, R. La Collection de Mr. Alfred Lescure. (Arts, 79.)

Franchi, A. Di alcune recenti acquisti della Pinacoteca di belle arti di Siena. (Rassegna d'arte senese, 1.)

Granberg, O. Konung Oscar II's konstsamlinger. (Svenska Dagbl., Stockholm, Nr. 157.)

Katalog der Sammlung Franz Greb †, München. Keramik, Gold- und Silberarbeiten, Arbeiten in Eisen, Bronze, Zinn, etc., Skulpturen in Holz u. Stein, Möbel, Waffen, Jagdutensilien, Geweihe, Pfeifen, Textilien, Ölgemälde etc. des XIV—XIX. Jahrh. Auktion in München in der Galerie Helbing, Wagmüllerstraße 15. Dienstag, den 30. VI. 1908 u. folgende Tage, vormittags 10 Uhr u. nachmittags 3 Uhr. (IV. 100 S. m. Abbildgn., 33 Taf. u. 1 Bildnis.) 36×28 cm. München, H. Helbing (08). 6.—; Ausg. B. (100 S. m. Abbildg. und 6 Taf.) 2.—.

Kirby Grant, J. Mr. John G. Johnson's Collection of Pictures in Philadelphia. Part II. (Connoisseur, Jul.)

Macfall, H. The Loan Collection of Old Furniture at the Franco-British Exhibition (Connoisseur, Aug.)

Martin, W. 's Rijks oankoop uit de Six-collectie. (Bull. Nederland. oudheidk. Bond. 1.)

Museum, das. Carolino-Augusteum in Salzburg 1833—1908. (51 S. m. 21 Taf.) 8°. Salzburg, (E. Höllrigl) (08). 2.60.

Museums, The. Art in France. (Burlingt. Mag. Jul.)

National Gallery. The Affairs of the. (Burlingt. Mag. Jul.)

Overvoorde, J. Aanwinsten van het Stedelijk Museum „De hakenhal" te leiden. (Bull. Nederland. oudheidkund. Bond, 1.)

Seler. Neuere Erwerbungen d. Amerikanischen Abteilung. (Amtl. Berichte, 10.)

Traumann, E. Das neue pfälzische Museum in Heidelberg. (Frankfurt. Ztg., 10. VII.)

Weber, P. Das städtische Museum für Ortsgeschichte in Jena. (Beil. Münch. N. Nachr., 26.)

Weinitz, F. Die Schwarzwäldersammlung des Herrn Oskar Spiegelhalder auf der Billinger Ausstellung 1907. (Ztschr. f. Volksk., 3.)

Willoughby, L. The Marquess Camden's Collection at Bayham Abbay (Connoisseur, Aug.)

Woermann, K. Karl Voll, Führer durch die Alte Pinakothek. (Süddeutsch. Monatsh. Aug.)

5. *Bildnis und Kostüm.*

Portrait et costume. — Portrait and costume.

Benedetti, A. Per l'abbigliamento mulebre [dal corredo die Elisabetta Gonzaga Montefeltro] (vita d'arte, 5.)

Benkard, E. Ein Porträt Raffaels von der Hand des Sebastiano del Piombo. (Monatsh. f. Kunstw. 7/8.)

Calzini, E. Raffaello e Maddalena Doni. (Vita d'arte. 7.)

Cust, L. A recent addition on the National Portrait Gallery [Margaret Beaufort, Countes of Richmond and Derby.] (Burlingt. Mag. Jul.)

Doering, O. Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland. (Propyläen, München, 17, VI.)

Frizzoni, G. Autoritratti di Girolamo Romanino. (Boll. d'Arte, 6.)

Gabriel. Das mimische Gebahren der „Staalmeester". (Rhein. Westfäl. Ztg., 8. VII.)

Gamba, C. Nuovi autoritratti agli Uffizi. (Boll. d'Arte, 6.)

Gilow, H. Das Homburgbild im Kronprinzlichen Palais in Berlin und Kleists Prinz von Homburg (Westermanns Monatsh., 9.)

Granberg, O. Descartes porträtt på Stockholms observatorium och i Louvre. M. 3 Abb. (Ord och bild 1908, H. 3., S. 155—172.)

— Porträttsamlingen på Trolle Ljungby. (Svenska Dagbl., Nr. 178/179.) Mit 2 Abb.

Hergsell, G. Die Panzerung der deuschen Ritter im Mittelalter. (Deutsch. Geschichtsbl., 9.)

Mayer, A. Ein spanisches Portr. Michelangelos. (Monatsh. f. Kunstw., 7/8.)

Moes, E. Svenska Porträtt i offentliga Samlingar. Utgifna under medverkan of Person-

Digitized by Google

historiska Samfunde. I. N. Sjöberg, Drottningholm. II. N. Sjöberg, Gripsholm. Vasatiden. Stockholm, Hasse W. Tullberg, [1908]. 52; XIV und 69 S. 4° mit je 50 Taf.

Schwarz, F. Verzeichnis der in der Stadtbibliothek Danzig vorhandenen Portr. Danziger Persönlichkeiten. (Ztschr. d. Westpreuß. Geschichtsver., 50.)

Sjöberg, N. Svenska porträtt i offentliga samlingar. I. Drottningholm. II. Gripsholm. Vasatiden. Stockholm, Tullberg. (52 u. 69 S. Fol. mit je 50 Taf.) Kr. 30. Utgifna under medverkan af Personhistoriska Samfundet.

Steinmann, E. Zur Inonographie Michelangelos. (Monatsh. f. Kunstw., 7/8.)

Toussaint, E. Vom Frauenkleide. (Kunstwart, 20.)

6. Ikonographie, Legende, Mythologie.

Fahrenkrog, L. Der Typ Jesus. (Nord uud Süd, Jul.)

Mayeur, P. Le symbolisme d'un tympan de porte à San Isidro de Léon. (Rev. Art chrét., 4.)

Müller, H. Das Martyrium Polycarpi. (Röm. Quartalsschr., 1.)

Sanorer, G. La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises (Rev. Art chrét., 4.)

Seemann, Dr. O. Mythologie en kunst der Grieken en Romeinen. Tweede bewerking door dr. A. Halberstadt. 's-Gravenhage, M. Hols. 8°. [22×15½]. (VIII, 347 blz., m. afb. in d. tekst en 12 pltn.) f. 2.50; geb. f. 2.90.

Sökeland, H. Dunkelfarbige Marienbld. (Ztschr. d. Ver. f. Volksk., 3.)

Spielmann, M. The „Shakespeare Marriage Picture". Port I. (Connoisseur, Jul.)

7. Heraldik.

Héraldique. — Heraldic.

Arnswaldt, W. v. Aufschriften und Wappen der Särge in der Krypta der Stiftskirche zu Fischbeck. (Deutsch. Herold, 5.)

Cloß, G. Was soll der Heraldiker von historischer Waffenkunde wissen? (Deutscher Herold, 7.)

Durassoff, W. Gerbownik wserossijskaho Dworjanstwa. (Wappenbuch des russischen Adels.) Petersburg 1907. F° 329 S. Rb. 55.—

Fahey, J. The Crests of the Chieftains of Hy Fiachrach Aidhre. (Journ. of. R. Soc. Antiqu. Ireland, 1.)

Kekulé von Stradonitz, H. Die Wappenkunde an den Museen als Hilfsmittel kunstgeschichtlicher Forschung. (Museumkunde, 3.)

Keller, Alfr. v. Leitfad. d. Heraldik. (2. Aufl.) (12 S. u. Bl. 13—74 m. z. Tl. farb. Abbildgn.) kl. 8°. Berlin, F. Stahn (08.) Kart. bar 10.—.

Sabel, G. Die kürzlich freigelegten Malereien im Schloß zu Forchheim in heraldischer Beleuchtung und Folgerung für das Stadtwappen. (Deutsch. Herold, 7.)

Siebmacher's Wappenbuch. 526. u. 528. Lfg. Nürnb., Bauer & R. Je 6.—.

Tavenor-Perry, J. The Arms on Rahere's Tomb in St. Bartholomew the Great, London. (Antiquary, 4.)

Valerani, F. Stemmi ed emblemi sulle monete del Monferrato. (Rivist. ital. numismat. 1—2.)

Waniček (Umschlag: Vaniček), Karl. Die Heraldik Österreich-Ungarns. Chronologisch dargestellt u. erläutert. (1 farb. Taf.) 44—56 cm. Mit Text. (15 S. m. 1 Taf.) gr. 8°. Prag (08.) (Wien, L. W. Seidel & Sohn.) Bar 3.—.

8. Münzen und Medaillen.

Numismatique. — Numismatics.

Bahrfeldt, E. Die Stettiner Münze zur Zeit Friedrichs des Großen. (Berlin. Münzbl. 80.)

Bordeaux, P. Documents monétaires concernant les quatre départements réunis de la rive gauche du Rhin de 1799 à 1813. (Rev. belge de Numismat. 3)

Charvet, E. Médailles et jetons de la ville de Lyon. (Gaz. numismat. 3—4.)

Chevreux, P. Le sculpteur-médailleur Hubert Ponxarme. [Biographie und Katalog seines œuvres] (Gaz. numismat. 3—4.)

Elek, A. Les sculpteurs hongrois de médailles, les vieux et les jeunes. (Muvés zet, 3.)

Gilleman, Ch. et A. v. Werveke. Numismatique gantoise. (Rev. belge et Numismat. 3.)

Hoecke, G. Der Münzenfund von Elmenhorst. (Berlin. Münzbl. 78—79.)

Horn, U. Beiträge zur Mecklenburgischen Medaillenkunde. (Berlin. Münzbl. 78—79.)

Horn, U. u. C. Beiträge zur Mecklenburgischen Medaillenkunde [Schluß] (Berlin. Münzbl. 80).

L. v. L. Neue Medaillen. (Berlin. Münzbl. 78—79.)

L. v. L. Neue Münzen und Medaillen. (Berlin. Münzbl. 80.)

Liebig, A. Die Medaillen und Plaketten des Medailleurs August Schabel. (Berlin. Münzbl. 78—79.)

Recueil des monnaies de l'Italie méridionale depuis le VIIe siècle jusqu'au XIXe (Musée, 6).

Rotunno, A. Il centenario d'un illustre incisore [Andrea Cariello] (Vita d'arte, 7).

Svoronos, N. Les premières monnaies. (Rev. belge d. Numismat. 3.)

9. Künstlerworte.

Déclarations d'artistes. — Words of artists.

Beardsley, Aubrey: Briefe, Kalendernotizen u. die vier Zeichnungen zu E. A. Poe. Einbd.-

Zeichnung v. Walt. Tiemann.) (V, 186 S. m. 1 Fksm.) gr. 8°. München, H. v. Weber 08. Alexander-Ausg., geb. bar 14.—; Luxusausg. 25.—.

Bernard, E. Erinnerungen an Paul Cézanne. (Kunst u. Künstler, 10).

Bötticher, G. Eine Erinnerung an Schnorr von Karolsfeld. (Dresdner Anz. 5, VII.)

Erinnerungen an den russischen Schlachtenmaler Wereschtschagin. (Leipz. Tagebl. 5, VII.)

Federici, V. Autografi d'artisti dei secoli XV—XVII. (Archiv. R. Soc. Romana, 3—4.)

Herkomer (Hubert von, Sir)—My School and My Gospel. Illus. Ryl. 8vo. 10¼×6¾. pp. 234. 21 s. net. Constable, Mar. 08.

Kohut, A. Michel Angelo als Dichter. (Kunstfreund, 6.)

Loumyer, G.: Un traité de peinture du moyenâge: L'Anonymus Bernensis. Publié d'après le ms. de la bibliothèque de Berne avec une introduction et des notes. (44 S.) gr. 8°. Bern, G. Grunau 08.

Mayer, G. Erinnerungen an Jef Lambeaux. (Frankfurt. Ztg. 21, VI.)

Max Liebermann und Gerhart Hauptmann über Walter Leistikow. (Hamburg. Nachr. 1, VIII.)

Schubring, P. Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß. (N. Preuß. Ztg. 24, VI.)

Trübner, Wilh.: Personalien u. Prinzipien. (V, 211 S.) 8°. Berlin, B. Cassirer (08). 3.—; geb. 4.—.

Whistler, M. N. Künstler und Kritiker. (Kunst u. Künstler, 9.)

Zucker, Charakterköpfe, deutsche. Denkmäler deutscher Persönlichkeiten aus ihren Schriften. Hrsg. v. Wilh. Capelle. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. II. Bd. Zucker, Markus: Albrecht Dürer in seinen Briefen. Mit 20 Abbildgn. im Text u. auf 12 Taf. (IV, 128 S.) 08. Geb. in Leinw. 2.—.

10. Technik.

Technique. — Technic.

Brunius, A.: En svensk kunstupfinnings öde [Bildhauer Hugo Elmqvists Bronzegußmethode à cire perdue] (Svenska Dagbl. Nr. 162.)

H. Elmqvist [Erwiderung hierauf] (Ebenda Nr. 169).

Church, A. Sammlung maltechnischer Schriften. Hrsg. v. Ernst Berger. 8°. München, G. D. W. Callwey. III. Bd. Church, Prof. A. K.: Farben u. Malerei. Nach der 3. Aufl. v. „The chemistry of paints and painting" übers. u. bearb. v. M. u. W. Ostwald. (XI, 376 S.) 08. 5.—.

Kiesling, E. Wesen und Technik der Malerei. 8°. Hiersemann, Leipzig.

Martindale, H. The Technique of Samuel Cousins, R. A. (Connoisseur, Jul.)

Schtchawinsky, W. Le matériel du tableau ancien. (Staryje Gody, Mai.)

Six, J. De techniek van Vermeer in „een meyd die melk uytgiet. (Bull. Nederland. oudheidkund. Bond, 1.)

Wild, C. F. L. de, de techniek van Vermeer in „een meyd die melk uytgiet". (Bull. Nederland. oudheidkunst. Bond, 2.)

11. Kultur. — Kunstunterricht.

Enseignement des arts. — Culture Instruction of art.

Bröcker, Paul: Hamburg in Not! Ein eiliger Hilferuf und ein Vorschlag zur Rettung der vaterländ. Baukultur. (30 S.) 8°. Hamburg, Eggers & Bröcker 08.

Ehmig, Reg.-Baumstr. Senat.: Von der Kunst des Sehens. Eine Marktplatzstudie. Vortrag. (44 S. m. Abbildgn.) gr. 8°. Rostock, G. B. Leopold 08. 1.—.

Haendcke, B. Vergleichende Betrachtung von Kunstwerk. (Velhagen & Klasings Monatsh. 10.)

Haendcke. Vortragsstoffe f. Volks u. Familienabende. Hrsg. v. Pfr. Herm. Barth u. Dr. Karl Schirmer. I. Reihe. gr. 8°. Leipzig, F. Engelmann. 28. Heft. Haendcke, Prof. Dr. Berth.: Die Kunst u. die natürliche Umwelt. (31 S.) 08 (Umschlag: 07.) — 50.—; Subskr.-Pr. bar —.40.

Heymel, A. Die Verbindung für historische Kunst. (Süddeutsch. Monatsh. Jul.)

Hillig, H. Stilbewegung und wirtschaftliche Klagen. (Werkblatt, 14.)

Kipzianowa, Z. Chudoshestwenuoje obrasowanje w schkole. (D. künstler. Bildung in d. Schule u. ihre neuen Methoden. Petersburg 1908. 8°. 35 S.

Lasch, G. Kunstgeschichte und Kunstverständnis. (Christl. Kunstbl. Jul.)

Muther, R. Der Wiener Festzug. (Morgen 26.)

Otto, K. Der Stil des Bestellers. (Innen-Dekor. Aug.)

Poulsen, Fr. Hojrenæssancen. (Grundrids ved folkelig Universitetsundervisning Nr. 138.) Udg. af Universitetsudvalget. 16 S. 8°. Kopenhagen, Erslev in Komm. 20 Öre.

Poulsen, Fr., en Vandring gennem Pompejis Ruiner. (Grundrids ved folkelig Universitetsundervisning Nr. 143.) 14 S. 8°. Kopenhagen, Erslev in Komm. 20 Öre.

Raad, J. de: Het nieuwe teekenonderwijs in de practijk. Methodische teekeningen, ter toelichting van de gidsen van het 2e en 3e schooljaar van N. F. Perk. Bevattende 107 zwarte en gekleurde teekeningen. Meppel, H. ten Brink. Br. 8°. [16°×26]. 48 blz.) Gecart. f. 1.75.

Scheffers, O. III. Internationaler Kongreß zur Förderung des Zeichen- und Kunst-Unterrichtes und seine Anwendung auf das Gewerbe, London 1908. (Deutsch. K. u. Dekor. 10.)

Digitized by Google

Schwindrazheim, Osk.: Kunst-Wanderbücher. Eine Anleitg. zu Kunststudien im Spazierengehen. 4. Bdchn. Wandern u. Skizzieren. Mit zahlreichen eigenen Skizzen des Verf. u. 16 leeren Seiten f. Bemerkungen u. Skizzen. 1—5. Taus. (95 S.) 8°. Hamburg, Gutenberg-Verlag Dr. E. Schultze 08. 1.60; geb. 2.40.

Voll, Karl: Vergleichende Gemäldestudien. Mit 50 Bildertaf. 2. Aufl. (202 S.) Lex. 8°. München, G. Müller 08. 7.50.

Willms. Zur Wiederbelebung niedersächsischer Volkskunst. (Niedersachsen, 1. VII.)

12. *Kulturgeschichte.*
Histoire de la civilisation. History of civilisation.

Bertog, M. Das Lebensbild einer Porträtmalerin des XVIII. Jahrhunderts. (Kunstfreund, 7.)

Goetz, W. Die Geschichte von Florenz. (Beil. Münch. N. Nachr., 4, VII.)

Hasak, M. Karl der Große ist doch auf einer Art goldenem Thron beerdigt worden. (Ztschr. f. christl. K., 4.)

Holt, J. v. William Blake, Socialism and the artist. (Mask., 3—4.)

Hymans, H. De la part de quelques sources artistiques anciennes dans une invention moderne. (Bull. Acad. R. Archéol. Belg., 1.)

Lionardo und das Flugproblem. (Frankfurt. Ztg., 31, VII.)

Pascal. Die Frauen der Biedermeierzeit. (Berl. Lok.-Anz., 22, VII.)

R. F. Ludwig Pastor. Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. (Repert. f. Kunstw., 3.)

Schubring, P. Dante und Giotto in Padua. (Hilfe, 21, VI.)

Spitzenpfeil, Lor. Rhard. Zum Bauprojekt des Petriturmes in Kulmbach. Eine kulturhistorische Skizze. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Paul Johs. Rée u. einem literarischen Anhang. (42 S.) 8°. Kulmbach, R. Rehm. 08. nn —.50.

Steinmann, E. Das Geheimnis des Meisters. Ein Epilog. [Medicigräber.] (D. Rundsch., Jul.)

13. *Kunstlehre.*
Théorie de l'art. — Aesthetics.

Hock, St. Der Impressionismus. [Bespr. von Hamann.] (N. Fr. Presse, 3, V.)

Mayer, v. Die erotischen Wurzeln der Kunst. (Zeitschr. f. Sexualwissensch. Jun.)

Müller-Freienfels, R. Zur Theorie der ästhetischen Elementarerscheinungen. III. Die Elementarformen d. bildenden Kunst. (Vierteljahrsschr. f. Philos. u. Soziol., 2.)

Müller-Kaboth, K. Vom naiven und sentimentalen Künstler. (Sozialist. Monatsh., 13.)

Mutermilch, M. Zasady estetyki w zarysie popularnym. (Populärer Abriß d. Grundlagen d. Ästhetik.) Warschau 1908. 16°. 134 S.

Reichel, A. Zur antithetischen Gruppe. (Memnon, 1—2.)

Révesz, B. Zur Psychologie der Kunst unserer Tage. (Polit. anthropol. Revue, 2.)

Samssonoff, N. W. Übersicht der allgemeinen Ästhetik. (Krititscheskoje Obosrenje, VIII.)

Schaufenbühl, Fr. Versuch einer künstlerisch-anatomischen Definition über die Laokoongruppe und Michelangelo. (XVI, 226 S. mit 1 Lichtdr.-Taf.) Lex.-8°. Straßburg, J. H. E. Heitz 08. bar 10.—.

Schneider, O. Renaissance und Barock in der bildenden Kunst und in der Musik. (Rhein. Westfäl. Ztg., 25, VI.)

Tuker, M. Italian Realism and Art. (Fortnightly Rev., Mai.)

Utitz, E. Kritische Vorbemerkungen zu einer ästhetischen Farbenlehre. (Zeitschr. f. Ästhet. u. allg. Kunstw., 3.)

Vignola, der kleine, zur Belehrung f. Künstler und Handwerker; enthaltend die fünf Säulenordnungen und deren Anwendung. Aus dem Französischen übersetzt. 6. Aufl. (32 S. mit 32 lithogr. Taf.) kl. 8°. Leipzig, E. H. Meyer 08. Kart. 2.—.

West, R. Die Übertreibung der Ästhetik. (N. Preuß. Ztg., 7, VII.)

14. *Sammelschriften.*
Recueils.

Einzelforschungen über Kunst und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M. Im Auftrage der Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände herausg. vom städt. histor. Museum. (IX, 179 S. m. Abbildgn. u. 3 Taf.) 34,5×26 cm. Frankfurt a. M. J. Baer & Co. 08. 12.—

Friedländer. Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet. (Repert. f. Kunstw., 3.)

Gurlitt. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Unter Mitwirkung des kgl. sächs. Altertumsvereins hrsg. von dem kgl. sächs. Ministerium des Innern. Lex.-8°. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne. 31. Heft. Gurlitt, Cornelius: Amtshauptmannschaft Bautzen. [I. Teil.] (II, 192 S. m. Abb. u. 3 Taf.) 08. 8.—.

Jahrbuch für Altertumskunde. Hrsg. von der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und histor. Denkmale unter der Leitung ihres Präsidenten Sr. Exz. Jos. Alex. Freih. v. Helfert durch Prof. Wilh. Kubitschek. 2. Bd. (1. Heft. 48 S. m. Abb.) 32×24 cm. Wien, A. Schroll & Co. 08. 10.—.

Digitized by Google

Jahrbuch, Münchner, der bildenden Kunst. Unter Mitwirkung der Vorstände der staatl. Kunstsammlungen hrsg. v. Ludw. v. Buerkel. 1. Halbbd. 1908. (V, 70 S. m. Abbildgn. und 11 Taf.) Lex.-8°. München, G. D. W. Callwey. 7.50.

Plasschaert, Alb. Studies en gegevens over schilderkunst. 1907. Zeist, Meindert Boogaerdt jun. 8°. [21^5×15^5.] (VIII, 111 blz.) ƒ 1.75.

Raspe. Karl Mühlke. Von nordischer Volkskunst. (Rep. f. Kunstw., 3.)

Staël von Holsttein, Lage. En finsk bok om italiensk renässans. [Rec. von „T. och W. Söderhjelm, Italiensk renässans".] (Ord och bild 1908, H. 2.)

15. *Kunstwissenschaft.*

Biermann, G. „Bode". (Monatsh. f. Kunstwissensch., 7/8.)

Borgese, G. La National Galerie. [Berlin.] (Vita d'arte, 7.)

Burckhardts. Aus dem Leben Jakob. (Tägl. Rundsch., 24. V.)

Ergebnisse des VII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in Darmstadt. (Kunstchron., 29.)

Liebert, A. Eine neue Michelangelo-Biographie. [Zugleich ein Beitrag zur Methode der Kunstwissenschaft.] (Beilage der Münch. N. Nachr., 23.)

Ostendorf. Carl Schäfers wissenschaftliches Werk. (Ztschr. f. Gesch. d. Architekt., 9.)

Roosval, J. Hans Hildebrand och den svenska medeltids konsten. (Ord och Bild, 4.)

Schmidkunz, H. Museen f. christliche Kunst. (Christl. Kunstbl. Jul.)

Schröder, A. Bibliographie zur Geschichte und Kunstgeschichte d. Regierungsbez. Schwaben und Neuburg über die Jahre 1906 und 1907. [Schluß.] (Augsbg. Postztg., 31. VII.)

Voll, K. Ein Kapitel praktischer bayerischer Museumspolitik. (Beilage der Münch. Neust. Nachr., 7. VII.)

— Die bayerischen Kunstsammlungen. (Süddtsch. Monatssh. Jul.)

Wellenkampf, F. Some notes of the art museum as an exhibitor. (Museumskunde, 3.)

Wölfflin. Galeriekataloge. Erfahrungen und Vorschläge. (Berl. Kunstgesch. Gesellsch., 3.)

16. *Kunstnachrichten.*

Echo des arts. — Art news.

Bolsunowski, K. Nachricht über den 1899 in der Petschersky Lawra zu Kiew gefundenen Schatz. (Wiadomósci Numizmatyczno-Archeologiczne Nr. 70—71.)

Bombe, W. Florentiner Brief. (Nordd. Allg. Ztg., 2. Juni.)

Bulletti, E. Sul colle della Capriola [Siena Dintorni.] Appunti storico-artistici. (Rassegna d'arte senese, 3—4.)

Donnet, F. Le propriétés du couvent de Val-Duchesse à Anvers. (Bull. Ac. R. Archéol. Belg., 1.)

Galletti, P. La quadreria della Granduchessa vittoria. [Inventar von 1693.] (Arte e Storia, 9—10.)

Gronau, G. Gefälschte Künstlerdokumente. (Monatsh. f. Kunstw., 7/8.)

Haager Kunstschätze u. ihre Preise. [Frankf. Ztg., 9. VII.)

Jones, E. The prices paid for the Sèvres Porcelain at Windsor Castle. (Burlington Mag. Jul.)

Londoner Brief. (Kunstchron., 29)

Major, E. Das Fäschische Museum und die Fäschischen Inventare. (Öffentl. Kunstsammlg. Basel. LX. Jahres-Bericht. Neue Folge, IV.)

Mauceri, E. Documenti artistici siracusani. (Archiv. storico, 1.)

Meurs, P. van. Inventaris der goederen, nagelaten door Gillis Pardelaert, Rentmeester van de Beierlanden. (Oud. Holland, 2.)

Simeoni, L. Il Giornale del pittore veronese Paolo Farinati [Forts.] (Madonna verona, 2.)

Theseion als Museum, Das. (Deutsche Warte, 4. VII.)



Digitized by Google

DER KUNSTSAMMLER

ORGAN FÜR DEN INTERNATIONALEN KUNSTMARKT UND DIE INTERESSEN DER SAMMLER.

BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE MARKEN DES MEISSNER PORZELLANS

Über die Fabrikmarken des Meißner Porzellans ist vieles bekannt, was über seine Herkunft, die Zeit seines Entstehens mancherlei Aufschluß gibt. Es ist dies fast alles von Berling in seinem Werke „Das Meißner Porzellan und seine Geschichte“ zusammengefaßt worden. Dennoch sind immer noch einige Rätsel geblieben, für die ich jedoch glaube, im folgenden Erklärungen geben zu können, die teils auf der Verwertung schon bekannter Tatsachen, teils aber auf einigen neuen Dokumenten beruhen, die Herr Dr. Friedrich Haacke, Privatdozent in Berlin und Verfasser einer umfangreichen demnächst erscheinenden Biographie König August des Starken bei ihrer Bearbeitung gefunden und mir freundlichst zur Verfügung gestellt hat. Es sind dies persönliche Aufzeichnungen und Notizen des Königs die dieser sich wohl während der Vorträge seiner Minister gemacht hat, die die verschiedensten Fragen behandeln.

1. Schwertermarke über Glasur.

Diese Marke, die bekanntlich die die gewöhnliche Meißner Fabrikmarke ausmachenden Kurschwerter nicht in dem für gewöhnlich üblichen, unter Glasur aufgetragenen Kobaltblau zeigt, vielmehr in einem lichten Blau über Glasur, findet sich fast ausschließlich auf Meißner Porzellanen der frühen „Heroldzeit“, die man aus mancherlei Gründen in die Zeit von um 1725 bis 1730 setzen muß, hierbei in erster Linie auf solchen jener Gruppe von Porzellanen, die in so überaus geschickter Weise jene frühen, in hellen, lichten Farben strahlenden Porzellane Japans nachahmen, die nachweislich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts als die frühesten vielfarbigen Porzellane Ostasiens nach Europa gelangt sind, für die der König August der Starke damals gleichfalls nachweislich eine ganz besondere Vorliebe besessen hat, die diese Nachbildung wohl bewirkt hat.

Für diese Marke ist sowohl von Berling (a. a. O. S. 156) wie auch von Lüders (in seinem Aufsatz über das Porzellan der Berliner Manufaktur auf der Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XIV. Bd. 1893, S. 229) die Erklärung abgegeben worden: man hätte, als man in Meißen allgemein anfing, das Porzellan mit der Schwertermarke unter Glasur zu versehen (d. h. als die im Jahre 1719 gegründete Wiener Porzellanmanufaktur Porzellane auf den Markt brachte, die mit den Meißnern zu verwechseln waren), die damals bereits fertigen, demnach also auch schon glasierten Stücke, da man die Marke bei ihnen nicht mehr unter Glasur anbringen konnte, nun mit einer solchen über Glasur versehen. Diese Annahme hat zweifelsohne viel für sich, und es ist kein Grund vorhanden, zu bezweifeln, daß auf diese Weise die Marke über Glasur auf viele Porzellane gekommen ist. Aber es fällt doch auf, daß diese Marke sich so besonders häufig, ja in durchaus überwiegender Weise auf Porzellanen jener oben bezeichneten Gruppe findet, die auch unter den Farben ihrer Dekoration in hervorragender Weise dasselbe Blau zeigt, in dem ihre Marken ausgeführt sind. Es erscheint undenkbar, daß für diesen Typus, der noch dazu damals gegenüber den früheren als ein Fortschritt zu gelten hatte, der schon vorhandene Vorrat an Porzellanen verwandt worden sei, es erscheint um so undenkbarer, da diese Gruppe die japanischen Porzellane nicht bloß im Dekor, sondern auch fast immer in der Form genau nachgemacht hat. Die Gefäße müssen also demnach damals für diese besondere Bemalung eigens angefertigt worden sein und so kann die obige Erklärung für die Anbringung dieser Marke durchaus nicht die allein richtige sein.

Nun aber ist durch Berling bereits eine Tatsache berichtet worden, die, von ihm freilich noch nicht für diese Zwecke verwandt, dennoch eine ausreichende Erklärung für diese Marke zu geben vermag. Er weiß nämlich zu berichten (a. a. O. S. 118), daß im Jahre 1725 der alte Arbeiter Böttgers David Köhler, dem, als einem

Digitized by Google

der tüchtigsten Leute an der Manufaktur, zuerst die Unterglasurmalerei in Kobaltblau gelungen war, starb, man in Meißen „längere Zeit in dieser Farbe nichts hat schaffen können, da Köhler aus Mißgunst seinem Nachfolger Höltzel über die Zusammensetzung dieser Farbe völlig im Unklaren gelassen hatte". Erst mit Hilfe von Herold, dem schon damaligen künstlerischen Leiter der Fabrik, den Köhler auf seinem Totenbette noch kurz vorher über diese Farbe unterrichtet hätte, sei dann die Farbe wieder gelungen, aber auf einem kostbaren und sehr mühsamen Wege, um dann allerdings wieder von neuem so schlecht auszufallen, daß man damit bemalte Gefäße nicht mehr verkaufen konnte, ja bis in die dreißiger Jahre hinein scheint man diese Farbe nicht ganz wieder beherrschen gelernt zu haben.

Was aber folgt aus diesen Angaben? Es hat in den Jahren 1725 und 1726 eine Zeit gegeben, in der man in Meißen mit Kobaltblau unter Glasur nicht malen, es hat weiter eine ganze Reihe von Jahren gegeben, wo man mit ihm nur schlecht malen konnte. Diese Tatsachen aber genügen völlig, die Schwertermarke über Glasur zu erklären. Denn, wenn man damals, wie schon vorher, auf Befehl des Königs die Schwertermarke auf allen Meißner Porzellanen in Kobaltblau unter Glasur anzubringen hatte, diese Farbe aber damals gar nicht besaß, dann mußte man die Marke wohl oder übel in einer Farbe über Glasur daraufmalen, wobei die Anwendung einer blauen natürlich die nächstliegende war. Damit aber war die blaue Schwertermarke über Glasur vorhanden!

Hiermit stimmt völlig überein, daß Stücke mit dieser Marke im Dekor auch fast nie das Unterglasurblau zeigen, indes auf so vielen Stücken vorher, die schon die Schwertermarke in Unterglasurblau gezeigt hatten, von dieser Farbe bereits ein sehr wirkungsvoller Gebrauch gemacht worden war, ja es gewinnt geradezu den Anschein, als sei jener neue japanische Dekor, den die mit Überglasurmarken versehenen Stücke fast immer zeigen, damals nur deshalb aufgekommen, weil eben das Unterglasurklau ausging oder nicht mehr brauchbar ausfiel. Dagegen spricht aber durchaus nicht, daß verhältnismäßig viele Stücke dieser Art diese Marke zeigen. Denn wir wissen einerseits gar nicht, wann Herold die kobaltblaue Farbe soweit wieder beherrschen gelernt hat, daß man sie auf allen Stücken wieder anzubringen wagen konnte, wir wissen andrerseits ebenso wenig, wie lange Köhler, der vorher allein diese Farbe herstellen konnte, krank darnieder lag, bevor er starb. Es können Jahre darüber vergangen sein.

2. Chinesische Marken (Merkurstab).

Bekanntlich tragen viele Meißner Porzellane, die dem ersten Jahrzehnt nach Böttgers Tode angehören, chinesisch aussehende Marken, dafür aber, selbst zu einer Zeit, da sie bereits eingeführt war, die Schwertermarke in der Regel nicht. Diese Marken sind entweder mehr oder weniger getreue Kopien der bekannten Kaiserdatierungs- oder auch der rein symbolischen Marken des chinesischen Porzellans. Auch gehört zu ihnen die am häufigsten vorkommende Marke des sogenannten „Merkurstabs" die freilich bisher auf chinesischen Porzellanen selber noch nicht aufgefunden worden sein dürfte. Diese Marken gelangten z. T. wohl auf die Meißner Porzellane, weil man damals das ostasiatische Porzellan überhaupt sehr stark kopierte, ja sogar oft völlig getreu nachbildete, z. T. jedoch wohl aus einem ganz anderen Grunde. Wir wissen aus dem, was Berling u. a. S. 38 über die stark anrüchigen Beziehungen des französischen Händlers Lemaire zur Meißner Manufaktur und namentlich ihrem damaligen Leiter, dem Premierminister Graf Karl Heinrich von Hoym, sowie nicht minder aus dem, was er in gleicher Beziehung über den türkischen Kaufmann Manasses Athanas, der das Meißner Porzellan nach der Türkei verhandelte, gesagt hat, daß beide damals seltsamerweise mit allen Mitteln bestrebt waren, die Meißner Porzellane ohne die Schwertermarke von Meißen zu bekommen, statt derer aber chinesische Marken oder das Porzellan überhaupt ganz unbemalt zu erhalten, was ihnen jedoch damals abgeschlagen worden ist. Dafür sollen freilich mehrfach Stücke ganz ohne Marke abgegeben worden sein. Der türkische Kaufmann aber hat sich noch im Jahre 1730 geweigert, Porzellan mit der Schwerter- oder irgend einer andern Marke anzunehmen; ein Jahr darauf ward ihm jedoch die „Merkurstab"-marke zugebilligt, die freilich schon früher gelegentlich dem Meißner Porzellan beigegeben worden sein muß.

Was war der Grund für diese merkwürdige Weigerung, was der Grund für die Ablehnung einer Marke, die doch sonst gerade als Empfehlungszeichen auf das in Meißen fabrizierte Porzellan gesetzt ward? Der Grund hierfür war, wie wieder aus einer der obengenannten Aufzeichnungen des Königs hervorgeht, der, daß diese Meißner Porzellane damals als ostasiatische verkauft wurden. Es heißt dort in einigen Notizen, die der König sich betreffs der im Jahre 1731 vorgenommenen Untersuchung der Lemaire-Hoymschen Sache gemacht hat:

Digitized by Google

Les armes aux marques se mestens mes deunes telles fasson quon les peus effasse et les vendres allieur pour des orrientos, ce profies pourres estre pour la manifacture que pour un marcheus estrenges. Mit anderen Worten, man verkaufte das Meißner Porzellan damals, d. h. noch über 20 Jahre nach seiner Erfindung vielfach als chinesisch-japanisches, weil dies für den Verkäufer vorteilhafter war. Vorteilhafter konnte dies aber nur dann sein, wenn das ostasiatische damals noch dem Meißner vorgezogen ward. Dies aber konnte damals nur geschehen, wenn entweder das Publikum damals das ostasiatische höher schätzte als das Meißner Porzellan, oder wenn es durch die Macht der Gewohnheit damals noch mehr nach jenem als nach diesem verlangte. Auf alle Fälle aber darf man jetzt annehmen, daß die ostasiatischen Marken vielfach und zwar auf Wunsch der Händler auf das Meißner Porzellan gesetzt worden sind, damit es zunächst als chinesisches oder japanisches verkauft ward.

(Schluß folgt.)

Ernst Zimmermann.

8

ÜBER ITALIENISCHE KORBFLECHTARBEITEN DER RENAISSANCE.

Der hohe künstlerische Wert und die Vorbildlichkeit der japanischen Korbflechtarbeiten ist unbestritten und allgemein bekannt. Fast unbekannt aber sind die Korbflechtarbeiten der italienischen Renaissance, obwohl der künstlerische Reiz derselben nicht minder hoch einzuschätzen ist. Der Hauptgrund des Unbekanntseins ist die große Seltenheit solcher Arbeiten. Ich gebe deshalb hier in Abbildung eine flache aus dünnen Weidenzweigen zierlich geflochtene Schale, deren Mittelstück aus gedrehtem Nußbaumholz eine runde Eglomisémalerei auf Silberfolie birgt, darstellend die Halbfigur eines jugendlichen Heiligen. Die Schale (36 cm im Durchmesser, 6,5 cm hoch) ist Eigentum des Kaiser Franz Josef-Museums zu Troppau, wohin sie als Geschenk seines Protektors, des regierenden Fürsten Johann II. von und zu Liechtenstein gelangte. Übrigens erwarb das Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M. laut seines Jahresberichtes für 1907 kürzlich gleichfalls eine ähnliche Arbeit, einen geflochtenen Korb mit Eglomisébild im Innern.



Aus Weidenzweigen geflochtene Schale mit Eglomisébild in der Mitte ☐
☐ Italienische Renaissance
Kaiser Franz Josef Museum, Troppau ☐

E. W. Braun (Troppau.)

8

LONDON

Die letzten zwei Monate der zweifelsohne bedeutsamen Auktionssaison, über die noch zu berichten ist, brachten mehrere wichtige Versteigerungen, vor allem die der großen Bilderkollektion des verstorbenen Mr. Stephen Holland, eines der großen Industriefürsten des modernen England. In seiner Sammlung konnte man die Vorliebe für die Landschaft deutlich erkennen. Auch er war typisch für den englischen Sammler unserer Zeit, insofern er neben Turner vor allem auch die Barbizon-Meister zu erwerben liebte. Gut beraten, wie er meist war, brachte er vielfach außerordentlich schöne, ja erstrangige Stücke zusammen; und zwar zahlte er verhältnismäßig kleine Preise. So kam es, daß das Ergebnis der Auktion seinen lachenden Erben zum hohen Gewinn wurde. Für die 432 Werke seiner Sammlung wurden nämlich im ganzen £ 138118 eingenommen, die höchste Summe, die jemals auf einer Londoner Auktion für moderne Bilder bezahlt worden ist. Der große Moment der Auktion war der Verkauf von Turners Ölbild „Mortlake Terrace" aus dem Jahre 1826, das 1895 £ 5460 gebracht hatte. Die amerikanische Firma Roland Knoedler, New-York, erstand das Bild um 12600 Gns., während der höchste bisher für einen Turner auf einer Londoner Auktion bezahlte Preis 8200 Gns. betragen hatte. Aber Turner ist in diesem Jahre überhaupt in London mehr als je Trumpf gewesen. Zwei kleine Stücke von ihm, „Der Sturm", nur 12×21 inch groß, aus dem Jahre 1840, und

„Der Morgen nach dem Sturm" kosteten Messrs. Colnaghi & Co 5500 Gns. resp. 7700 Gns. Von einer Anzahl seiner Aquarelle brachte „Heidelberg", das 1872 2650 Gns. gekostet hatte, nunmehr 4200 Gns. (Messrs. Agnew), ein neuer Rekord für ein Turner-Aquarell. Sechs seiner Aquarelle, um es kurz zu machen, erreichten diesmal 10030 Gns. gegenüber 5055 Gns. bei früheren Gelegenheiten. Nach Amerika wanderte auch der eine bedeutende Constable, den die Sammlung umschloß: eine Version der „Salisbury Cathedral", die Knoedler 7800 Gns. kostete, nur 700 Gns. weniger als das Constablemaximum auf einer Londoner Auktion (8500 Gns. für „Stratford Mill on the Stoure" in 1895). — Folgende wichtige Preise aus derselben Auktion mögen hier noch verzeichnet stehen: Gainsborough „The Harvest Waggon", in dem die verschiedenen Einflüsse, die auf Gainsborough eine Wirkung ausübten, deutlich sichtbar sind, 700 Gns.: John Linnell sen. „Carrying Wheat" 1900 Gns.; Millais „Caller Herrin" 1800 Gns.; Orchardsons kleine Version seines bekannten Bildes „Napoleon auf dem Bellerophon" 1600 Gns.; zwei Orientstücke des J. F. Lewis 1250 und 1000 Gns.; eine größere Anzahl venetianischer Ansichten des Architekturmalers J. Holland bis zu 1150 Gns.; Landseers „Otter and Salmon" 360 Gns. (1300 Gns. in 1890); Lord Leightons „Corinna of Tanagra" wurde erfreulicherweise für nur 220 Gns. losgeschlagen; Peter Nasmyths, des alten schottischen Landschafters „View near Godstone" 800 Gns.; John Petties „Treason" 520 Gns.; von englischen Aquarellen einige Peter de Wint bis zu 640 Gns.; David Cox „Lancaster: Peace & War" 900 Gns.; Copley Fielding „Ben More, Isle of Mull" 590 Gns.; Fred Walker, von dessen Triumph im Auktionssaale vor einigen Monaten hier die Rede war: „Marlow Ferry", nur 11³/₄ × 18 inch groß, 2700 Gns., noch 420 Gns. mehr als sein kürzlicher Rekord; seine „Street, Cookham" 1600 Gns. (860 Gns. in 1886); sein „Fishmonger's Shop" ebenfalls 1600 Gns.; J. Holland „A view on the Grand Canal, Venice" 585 Gns.; J. F. Lewis „Scene in Cairo" 600 Gns. Von dem frühen Landschafter Bonington, der einen nicht unwesentlichen Einfluß auf die Barbizon-Meister ausgeübt hat, waren nur zwei kleine Skizzen zum Verkauf ausgestellt: „Quai du Louvre", 1828 gemalt, 220 Gns., und „A Coast Scene" 200 Gns. (105 Gns. in 1875). — Von den Barbizon-Meistern selber, um die sich ein eifriger Wettkampf erhob, fielen sehr hohe Preise auf Corots „Flußscene", 3000 Gns. (Messrs. Gooden & Fox), auf desselben „L'Etang" 2600 Gns.; auf Daubignys „On the Oise, Morning" gar 3500 Gns. (Messrs. Gooden & Fox), die höchste fhr einen Barbizon-Meister gezahlte Summe auf einer englischen Auktion; auf desselben „On the Oise, Evening" 2900 Gns.; auf Diaz „The Bathers" 2950 Gns.; auf Troyons „The Ferry" 3100 Gns. (Messrs. Agnew); auf sein „In the Woods at Meudon above Sèvres 480 Gns. (Cremetti); auf L'Hermittes „The Gleaners, Evening", gemalt 1890, die Rekordsumme von 2500 Gns. (Connell); auf ein anderes Bild desselben Meisters 1250 Gns.; auf H. Harpignies „Matinée d'Automme" 1600 Gns. (früher 750 Gns.); auf C. H. Jacques „Watering the Flock" 1250 Gns. (Messrs. Gooden & Fox); auf Meissoniers Aquarell „Off Guard" 510 Gns.; auf E. van Marckes „Returning from the Pasture" 1150 Gns.

Von alten Meistern befand sich eigentlich nur ein Hobbema in der Sammlung. Dieses wertvolle Bild, „Ein Markttag", fiel bezeichnenderweise von 700 Gns. im Jahre 1878 auf 260 Gns. (Messrs. Tooth). — Dagegen errangen die neueren Holländer, diese erklärten Lieblinge der englischen Sammler, auf einer früheren Auktion bei Christie von neuem hohe Preise. Anton Mauves „Returning from Work", 22¹/₂ × 40 inch groß, kaufte Mr. Tooth für £ 1627.10. Für Mauves Aquarell „The Homeward Journey" wurden £ 126 bezahlt; für W. Maris „Cow at a Stream" £ 220.15; für A. Neuhuys „The Torn Page" £ 215.5. Am selben Tage, 19. Juli, trug eine Corot-Landschaft „Nymphen zu der Musik eines Hirten tanzend" £ 577.10 und Troyons „Le Marché du Printemps" £ 787.10 ein. Bedeutende englische Bilder auf dieser Auktion waren: 6 Turnersche Aquarelle, von denen „The Castle of Chillon" den höchsten Preis, £ 451.10, eintrug; P. de Wints „Grouse Shooting on the Moors" brachte £ 120.15; David Cox, „Wind, Rain und Steam" £ 220.10; Copley Fieldings „Bolton Abbey" £ 336 (in 1902 1200 Gns.); Sam Boughs „Wermyss Bay" erreichte £ 304.10. Der höchste Preis für einige Blumenstücke Fantin Latours am gleichen Tage betrug £ 152.5 für seine „Chrysanthemums".

Dann gab es im Juli noch eine sehr bedeutende Auktion bei Christie, in der eine ganze Anzahl älterer und ausländischer Bilder des Mr. Arthur Sanderson, eines der bekanntesten Sammler in Schottland, unter den Hammer kam. Die köstliche Wedgewoodporzellansammlung desselben Sammlers war im vorigen Jahre für £ 20000 verkauft worden. Obwohl nun einige Hauptstücke seiner Gemäldesammlung, so Hals' „Michael De Waal" und Hobbemas „Auf dem Wege nach Scheveningen" im Auktionssaale fehlten, so enthielt dieselbe doch noch eine Reihe hochbedeutender Bilder, die wohl nicht alle den ihnen gebührenden Preis einbrachten.

Digitized by Google

Das Glanzstück war Raeburns Meisterporträt der „Mrs. Mackenzie of Drumtochty", das Messrs. Agnew für 4000 Gns. erstanden; dies war das Porträt, das im vergangenen Frühjahr einen so großen Beifall in Berlin gefunden hatte. Ein zweites Damenporträt Raeburns, „Mrs. Hay of Spot", brachte 3200 Gns., das Porträt of „Mr. Hay of Spot" 650 Gns. Von weiteren englischen resp. schottischen Meistern der Sammlung seien hier noch erwähnt: „Group of Peasants" von Morland, 1750 Gns. (Messrs. Colnaghi & Co.); „General James Wolfe" von Gainsborough, 1800 Gns. (Messrs. Agnew); desselben Meisters „Watering Horses at a Trough" 420 Gns. und ein „Still Life on a Table" 110 Gns.; „Porträt of a Lady" by Sir Joshua Reynolds, 2000 Gns.; desselben „The Laughing Girl" 480 Gns. (in 1879 1300 Gns.); „Porträt von Mrs. Charnock" von Romney 1900 Gns.; „Maecenas Villa" von R. Wilson 100 Gns.; Cromes „Gibraltar Watering Place, near Norwich" 100 Gns; J. S. Cotmans „Homeward Bound" 780 Gns.; David Wilkies „The Bride at her Toilet" 990 Gns.; drei Turners bis zu 180 Gns.; John Phillip „The Gypsy's Toilet", das 1897 1785 Gns. brachte, fiel auf 520 Gns., ein unbegreiflicher Fall für diesen großzügigen Schotten. Des schottischen Orientmalers Arthur Melville glänzendes Aquarell „Interior of a Turkish Bath" brachte 170 Gns.; ein Aquarell Millais „Sir Isumbras at the Ford" 125 Gns.; desselben Ölgemälde „Cuckoo" fiel von 1550 Gns. auf 820 Gns. Constables erste Skizze zu seiner „Valley Farm" trug 620 Gns. ein. — Von ausländischen Meistern der Sammlung seien erwähnt: Rembrandt „Männerporträt" 2000 Gns. (Marlow), in 1890 1500 Gns.; Velasquez „Peasants at a Repast" nur 1000 Gns. (Mr. Langton Douglas); ein Velasquez zugeschriebenes Damenporträt 1650 Gns. (Agnew) und das ihm ebenfalls zugewiesene „Portrait of Queen Mariana of Austria" 550 Gns.; ein dem Vandyck zugeschriebenes Porträt des „Kardinals Domenico Rivarola" 780 Gns.; ein Männerporträt der Holbeinschule 320 Gns.; ein Männerporträt von N. Maes 290 Gns. — Am gleichen Tage wurde noch eine Reihe anderer Bilder verkauft, darunter eine „Kanalszene" von Canaletto 110 Gns.; eine Flußszene von Ruysdael 480 Gns.; ein Damenporträt von William Becchey 880 Gns. Raeburns „Bildnis eines Jungen mit einem Korb Kirschen" 600 Gns., nachdem es 1902 1200 Gns. gebracht hatte, eine der Unbegreiflichkeiten in den Auktionssälen.

Während der Berichtsperiode fand nur ein wichtigerer Verkauf von Handzeichnungen und zwar bei Sotheby, statt, die zum Teil dem Duc de Cassano Serra gehört hatten: Masaccio „Madonna mit Kind" £ 33; Michel Angelo „Madonna mit der Leiche Christi" £ 12.10; drei Rafaelzeichnungen £ 25.10; drei von Tiepolo £ 20.10 und sechs von Claude £ 30.

Von Stichen und anderen Schwarz-Weiß-Blättern wurde während der Zeit wenig angeboten. Wie gewöhnlich gab es hohe Preise für Stücke der altenglischen Schule, so z. B. für das Mezzotinto von James Walker nach Romneys „Ms. Musters" £ 325.10 bei Christies am 15. Juli. Am selben Tage verkauften Messrs. Sotheby einige Dürer- und Rembrandtblätter, darunter „Die Melancholie" £ 25; eine vollständige Passion £ 46; Szene in Amsterdam £ 29, und „Drei Bäume" £ 50. — Eine Woche spät wurden in demselben Auktionslokal u. a. mehrere Mezzotintos von David Luces nach Constables Landschaften versteigert. Sie brachten: „The Rainbow, Salisbury Cathedral" £ 28; „The Young Waltonians" £ 52; „The Cornfield" £ 10.

Aus der großen Zahl wertvoller Bücher und Manuskripte, die wiederum bei Sotheby versteigert wurden, sei einzig eine illuminierte Handschrift erwähnt, die die Lebensläufe und Porträts der berühmtesten Mitglieder der regierenden Guelfenfamilie Fornarii von Genua von Otto Fornarius anno 1105 bis zu der Wiedereinsetzung der Familie nach ihrer Vertreibung durch die Ghibellinen im Jahre 1334 enthält; sie brachte £ 155. — Auf die verschiedenen Verkäufe chinesischen Porzellans usw. hier einzugehen, würde zu weit führen. Nur ein Stück, eine französische Terracottabüste, 1791 von Marin geformt, 14½ inch hoch, muß des außerordentlichen Preises wegen doch erwähnt werden. Sie trug nämlich am 3. Juli bei Christie 2600 Gns. ein, bei einem früheren Verkauf dagegen nur 420 Gns. Die Büste stellt eine Dame mit Häubchen, Perlenhalsband und Shawl um die Schultern dar.

Dann kam das Ende dieser ereignisreichen Saison, die erst so still eingesetzt hatte: man verkaufte bei Christie u. a. vier alte Gobelins, die £ 1732.10 eintrugen. Trotz der sogenannten schlechten Zeiten und der Geldknappheit wurden während der Saison öfters ganz erstaunliche Preise erzielt uud zwei Sammlungen ersten Ranges versteigert. Es müssen wohl also wieder bessere Zeiten eingezogen sein, selbst in Amerika, wo die Knoedler'sche Firma ohne speziellen Auftrag, wie sie bekannt gab, 12600 Gns. für einen Turner anzulegen für geraten hielt.

F.

Digitized by Google

VERMISCHTES

Die Van Dycks der Galerie Cattaneo. Die Angeklagten in dem Prozeß wegen Ausfuhr der Van Dyckschen Bilder sind kürzlich freigesprochen worden. Die Voß. Ztg. bemerkt dazu: Auch dieser neue Prozeß, in dem namentlich der Käufer, Conte Trotti aus Ferrara, der seit Jahren ein Palais am Place Vendôme in Paris als Bilderladen besitzt, angeklagt war, hat den regelmäßigen Verlauf mit den üblichen, fast humoristischen Zwischenfällen gehabt. Die Angeklagten wissen von nichts; ihre Advokaten behaupten, daß unbekannte amerikanische Milliardäre die Bilder in ihrer Jacht von Genua ausgeführt haben müßten, wenn sie nicht überhaupt noch in Italien sich befänden! Und gerade wenige Wochen vorher hat der Conte Trotti drei dieser Bilder, darunter das Hauptwerk in Paris an den bekannten Bildersammler Widener in Philadelphia verkauft, der seine Erwerbung schon in der englischen Kunstzeitschrift „The Burlington Magazine" hat veröffentlichen lassen. Widener hat für die Dame mit einem Mohr mit Sonnenschirm hinter sich und für zwei kleinere Kinderbilder die Kleinigkeit von 2 Millionen M. gezahlt und noch 52 Bilder aus seinem Besitz mit in den Kauf gegeben. Das macht also im ganzen etwa 3 Millionen M., wobei auf das große Gemälde der Dame mit dem Mohren allein etwa 2½ Millionen M. kommen! Ein männliches Porträt von van Dyck, das in dem gleichen Heft des „Burlington Magazine" veröffentlicht wird, stammt zwar gleichfalls aus der Galerie Cattaneo, ist aber schon vor mehreren Jahren mit ein paar anderen Bildnissen des A. van Dyck verkauft worden und befindet sich jetzt im Besitz von Mr. Frick in Pittsburg. Zwei weitere Bildnisse der Sammlung, Brustbilder von Mann und Frau, sind um 500000 M. schon im Laufe des Winters in den Besitz der Londoner National Gallery übergegangen. Alle diese Preise sind weit über den absoluten Wert der Gemälde.

Gestohlenes Bild. Aus der Gräflich Harrachschen Gemäldegalerie in Wien ist ein wertvolles Bild von van Dyck, betitelt: „Kopf eines Kindes", gestohlen worden. Das entwendete Bild, ein Ölgemälde auf Leinwand, das mit den Spannleisten aus dem Rahmen genommen wurde, stellt den nach links gewendeten Kopf eines pausbäckigen Kindes dar, dessen Locken auf die Stirn und auf die Schultern herabfallen. Das Kleid, bis zur Brust sichtbar, hat einen viereckigen Ausschnitt am Halse. Auf der Leinwand des Bildes befindet sich die Signatur „W. S. 229". Das Bild ist 32 cm breit und 46 cm hoch.

Amsterdam. Kürzlich ist ein vor langer Zeit in das Ausland gewanderter Rembrandt hierher zurückgekehrt, und zwar handelt es sich um das Bild der Mutter des Künstlers, das sich bisher in der Galerie Sanderson in Schottland befand und auch auf der Rembrandtausstellung im Jahre 1898 zu sehen war. Die Kunstfirma Preger im Haag hat das Bild erworben, und man bemüht sich schon jetzt, um einer abermaligen Auswanderung vorzubeugen.

Eine Kunstbörse. In Amerika soll unter den Auspizien des berühmten Mäzens und Milliardärs Pierpont Morgans an die Gründung einer „Internationalen Kunstbörse" geschritten werden. Morgan hatte schon bei seinem letzten Aufenthalt in London seinen Lieblingsplan englischen Kunstfreunden entwickelt und mit seiner Idee begeisterten Anklang gefunden. Diese besteht darin, zwischen den verschiedenen großen Museen Europas und Amerikas ein Austauschsystem ins Leben zu rufen, durch welches Institute, die Werke einer gewissen Schule im Überfluß besitzen, solche für Werke einer anderen Schule auszutauschen vermögen. Morgan ist der Ansicht, daß jedes Museum durch die Kunstbörse die Möglichkeit haben werde, seine Sammlungen weit mehr zu vervollkommnen, als es jetzt die verworrenen Zustände auf dem internationalen Kunstmarkte zulassen. Auch die offiziellen Kreise in Amerika befassen sich bereits mit dem Projekte, wie aus einer Mitteilung des Metropolitan-Kunst-Museums hervorgeht. Der berühmte amerikanische Maler Everett Skinn und andere Künstler jenseits des Großen Teiches versprechen sich namentlich für die Kunst in Amerika von der Internationalen Kunstbörse viel Gutes, da sie auch dazu beitragen dürfte, Maler und Bildhauer der Vereinigten Staaten in Europa bekannt zu machen.

NEUE KATALOGE

Martin Breslauer, Berlin, Unter den Linden 16. Katalog III. Dokumente frühen deutschen Lebens. Erste Reihe. Das deutsche Lied geistlich und weltlich bis zum 18. Jahrhundert. Der Katalog behandelt eine umfangreiche Sammlung alter Drucke und Handschriften, die unter dem erwähnten Titel ein getreues Abbild deutscher Sitte, besonders im 15. und 16. Jahrhundert, geben soll. Diese Veröffentlichung wird in ungefähr zehn Teilen erscheinen. Sie baut sich auf einer Sammlung auf, die von Dr. Karl Biltz begründet wurde.

v. Zahn & Jaensch, Dresden, Waisenhausstr. 10. Katalog 211. Bücher, Holzschnitt- und Kupferwerke des 15.—18. Jahrhunderts.

Oskar Rauthe, Friedenau-Berlin, Cranachstr. 7. Katalog 6. Deutsche Literatur, Erstausgaben und Seltenheiten.

K. W. Hiersemann, Leipzig, Königstraße 3. Kat. 340 (Geschichte der Kunst, Galeriewerke, Kataloge, Publikationen usw.).

AUKTIONSKALENDER

Oktober	*München.* H. Helbing. Sml. Grauer-Troppau. Meißner, Ludwigsburger, Wiener Porzellan.
8.	*Aachen.* Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz. Sml. Dr. Kann, Wien u. a. Radierung. alt. Meister, Kupferstiche, Lithographien u. Schwarzkunstblätt.
Mitte	*Aachen.* Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz, Bibliothek enth. Bücher aus allen Wissenschaften.
Oktober Ende	*Aachen.* Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz, Sml. hervorrag. Kunstgegenstände, Möbel etc.
Novemb. Anfang	*Aachen.* Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz, Bedeutende Smlg. von Gemälden alter u. neuer Meister.
Mitte	*Aachen.* Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz, Bibliothek N. N. Bücher aus allen Wissenschaften.

Redaktionen der Monatshefte für Kunstwissenschaft:

Zentralredaktion: Leipzig, Liebigstraße 2.

Zweigredaktionen: Für **Berlin:** Dr. Paul Ferd. Schmidt, Zehlendorf bei Berlin, Charlottenburgerstraße 20.
Für **München:** i. V. Dr. W. Worringer, München, Georgenstraße 99.
Für **Wien:** Dr. Wilhelm Suida, Mödling bei Wien, Kaiser Jubiläumsstraße 16.
Für **London:** Frank E. Washburn Freund, Harrow on Hill bei London, Lyon Road.
Für **Paris:** Dr. Rudolf Meyer-Riefstahl, 45, rue d'Ulm, Paris Ve.

Digitized by Google




Galerie Helbing · München

Bedeutende Kunstauktion

Mitte Oktober:

Sammlung E. Grauer, Troppau

Hervorragende Porzellane

dabei **Meißen, Ludwigsburg, Wien, Berlin, Frankenthal, Höchst, Sèvres, Chantilly,** ferner **japanische und chinesische Porzellane.**

Der ausführlich beschreibende, wissenschaftlich bearbeitete Katalog dieser Sammlung wurde von Herrn **Dr. E. W. Braun,** Direktor des Kaiser Franz Josef-Museums, **Troppau,** verfaßt.

Jede weitere Auskunft durch

Hugo Helbing, Kunsthandlung und Kunstantiquariat

Liebigstraße 21 — Wagmüllerstraße 15.




Amsler & Ruthardt

Hofkunsthändler I. I. M. M. des Kaisers und der Kaiserin.

BERLIN W.64 · Behrenstraße 29A.

Kunstantiquariat + Kunstversteigerungen.

Ankauf ganzer Sammlungen und wertvoller Einzelblätter.

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister
in Nachbildungen der Reichsdruckerei zu Berlin. Illustrierter Katalog M. —.80.

Photographien aus allen Museen

Gemälde · Skulpturen · Architekturen · Ansichten.

Illustr. Kataloge.
XV. **Moderne Kunst** . . . . M. —.50.
XVI. **Klassische und religiöse Kunst** . . . M. —.50.
XVII. **Jagd und Sport** . . . . M. 1.—.

Die Hauptwerke der Kunstgeschichte
in Original-Photographien.
Mit biographischen und kunstgeschichtlichen Notizen. Ohne Abbild. M. 3.50.

Digitized by Google

Galerie Bernheim jeune

PARIS, 15, rue Richepanse
(in nächster Nähe der Madeleine).

Ausstellung von Werken

von

Bonnard / Boudin / Cézanne / Corot Courbet / Lucie Cousturier / Cross Daumier / Degas / Delacroix / Maurice Denis / Fantin-Latour / Forain / Gauguin / van Gogh / Guillaumin / Manguin Henri-Matisse / Luce / Manet / Monet Puvis de Chavannes / Renoir / K. X. Roussel / van Rysselberghe / Seurat Signac / Sisley / Toulouse-Lautrec Vallotton / Vuillard etc.

Eintritt frei.

Verlagsbuchhandlung Georg D. W. Callwey, München.

Vor kurzem erschien bei uns

Stephan Rottaler

Ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern
von **Dr. Philipp Maria Halm.**
Mit vielen Abbildungen 8 Mark.

Franz Wolter sagt in der literarischen Beilage der Augsburger Postzeitung über das Buch:

.... Wie die früheren Publikationen Dr. Halms als grundlegende Arbeiten zu betrachten sind, so darf man in weit höherem Maße dies von der gediegenen, fleißigen Studie über den wiedergefundenen Bildhauer Rottaler behaupten. Und in erster Linie soll auch dies Buch die Basis bilden, um weitere Klarheit auf jenen dunklen Pfaden der Stein- und Holzplastik zu verbreiten, und Anregung geben, weiter auszubauen und zu vollenden .... Das mit vorzüglichen Illustrationen reich ausgestattete und durch gewissenhaftes Quellenstudium bedeutende Werk wird insbesondere allen denen von Interesse sein, die nicht nur über die heimatliche Plastik jener besonders fesselnden Frühzeit des 16. Jahrhunderts Aufschluß erhalten, sondern die vor allen Dingen eindringen wollen in das Wesen der künstlerischen Tätigkeit eines Meisters der kunsthistorisch so bedeutenden, alten niederbayerischen Herzogsstadt Landshut.

Hanfstaengls Malerklassiker

Die Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas

Unentbehrlich als Nachschlagewerk für Kunsthistoriker und Kunstliebhaber

Handliches Buchformat 19×27 cm, elegant in rot Leinen gebunden.
Alle Bände sind einzeln käuflich. — Bis jetzt erschienen:

Bd. I. **K. Ält. Pinakothek München**
2. Auflage. (6.—10. Tausend) 263 Kunstdrucke Preis 12 Mark

Bd. II. **Kgl. Galerie Dresden**
223 Kunstdrucke. Preis 12 Mark

Bd. III. **National Gallery London**
222 Kunstdrucke. Preis 12 Mark

Bd. IV. **Rijks-Museum Amsterdam**
208 Kunstdrucke Preis 12 Mark

Bd. V. **Kgl. Galerie im Haag und Galerie der Stadt Haarlem**
125 Kunstdrucke Preis 9 Mark

Bd. VI. **Kgl. Galerie Kassel**
209 Kunstdrucke Preis 12 Mark

Band I und III—VI mit einleitendem Text von Universitäts-Professor Dr. **Karl Voll**
Band II mit einleitendem Text von Dr. **Herberth Hirth**

Weitere Bände sind in Vorbereitung — Illustrierter Prospekt kostenlos vom Verleger

Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung oder unmittelbar von

Franz Hanfstaengl, Kunstverlag, München

Digitized by Google

Digitized by Google



JOH. GEORG EDLINGER. Porträt der Churfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Bayern

Kgl. Residenz München

Zu dem Aufsatz „Zur Kenntnis Joh. Gg. EDLINGERS und seiner Zeit".

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
Herausgeber: Dr. GEORG BIERMANN
Redaktion: LEIPZIG, Liebigstr. 2
Begründet als „Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur" von Dr. Ernst Jaffe und Dr. Curt Sachs
I. Jahrg. Heft 10 1908

Zu Michelagniolos Schaffensprozeß

Von Adolf Gottschewski.

Durch die Auffindung des großen Modell-Torsos der Akademie zu Florenz wurde eine wichtige prinzipielle Frage zu erneuter Diskussion gestellt: die Frage nach dem Schaffensprozesse des Genies in der bildenden Kunst. Michelagniolos Gesamtleistung ist so groß, so neu, so tief, daß es darüber, ob er ein Genie war, noch nie einen Streit gegeben hat: er ist das klassische Beispiel für Betrachtung über den schöpferischen Menschen geworden. Man sollte nun meinen, daß die Kunstgeschichte in einem Falle, wo sie dem philosophierenden Gedankenleben einen Dienst erweisen könnte, in besonders hohem Maße kühle Sachlichkeit und strenge Arbeits- und Denkethik anwenden würde. Wie es aber überhaupt beobachtet werden kann, daß gerade in solchen Punkten, von welchen Fäden ins allgemeine Denken und Fühlen des Menschen hinüberführen, es schwerer ist als irgendwo, die Einzeltatsache vom alten Interpretationsbeiwerk loszulösen, so finden wir auch die Kernpunkte des Problems von Michelagniolos Schaffen immer wieder durch gefühlsmäßige persönliche Liebhabervorstellungen gegen den Blick der Erkenntnis umhürdet.

Durch jenen meinen Fund erhielt die alte Meinung, daß Michelagniolo ohne große Modelle seine Figuren aus dem Marmor schlug einen Stoß: er machte Modelle wie jeder Sterbliche, sicherte sich seine Arbeit durch die Ausführung im korrigierbaren Thon. Aus dem im Wähnen titanischen Schöpfermutes in unaufhaltbarem Triebe einem ungefügen Steine zu Leibe gehenden und aus ihm die Formen seiner Intuition mit gewaltigen Schlägen befreienden Stürmer, wird ein Künstler, bei dem der Flut der Ideen das aussondernde Denken und diesem das kühl überlegte Arbeiten folgte, ein Mann, der das Ganze seines großen Werkes überschaute, das Einzelne überlegte, die Bedingungen des Gelingens erwog und technische Erleichterung benutzte.

Wenn nicht ein romantischer Nebel den Blick auf die Tatsachen aus Michelagniolos Leben gefärbt hätte, so müßte die Art, wie er seine Riesenunternehmungen als Organisator und Geschäftsmann großen Stils angefaßt hat, das heißt denkend, ordnend, rechnend und berechnend, über seine Natur Aufklärung gegeben haben; als umfassende Kalkulationen, in welche Wegebauten, Transporte, ein Heer von Arbeitern

und Meistern eingestellt werden, erscheinen seine Pläne. Als Beginn jedes seiner Unternehmen ist ein vom Marmorbrechen bis zum Aufbauen durchdachtes Programm in seinem Kopfe fertig. Die Quadraturarbeiten, der Rahmen, der einen nach Form und Proportionen feststehenden Inhalt voraussetzt, werden schon in Momenten ausgeführt, wo selbst den zunächst Beteiligten die ersten ideelichen Anfänge noch im Vagen zu schweben scheinen. Blöcke für Figuren werden abozziert, was ein detailliertes Formvorstellen jeder einzelnen des ganzen Statuen-Heeres und völlige Klarheit über dessen architektonische Bedingtheit erfordert, zu einem Zeitpunkt, in welchem über Ziel und Absicht des Meisters für die Außenstehenden noch Dunkel gebreitet ist. Er überdenkt alles und will alles selber machen, in jedem praktischen Falle fühlt er sich praktischer als im Spezial-Gewerbe ergraute Männer. Daß er dann nicht durchzuhalten vermochte, das ist das tragische Phänomen, dessen Untersuchung von Fall zu Fall uns oft auf äußerliche Umstände, oft aber auch auf menschliche, allzu menschliche Regungen in seinem Innern führen wird.

In welcher Weise ihm als Erfinder und Zeichner sein Genius die Idee zuträgt und sie ihn für die Ausführung zubereiten läßt können wir nur erlauschen. Die sixtinische Decke offenbart uns den Meister als systematischen Formenabwandler, welcher in einer Kette von, man möchte sagen, mathematischen Variationen alle Möglichkeiten der Bewegungen im gegebenen Raume erschöpft; sie hat etwas von der strengen, kühlen, unentrinnbaren Folgerichtigkeit einer Bach'schen Fuge. Seiner Intuition wohnt die Kraft einer Weiterzeugung von serienmäßig verwandten und dabei individuell unterschiedenen flächig vollkommen zu lösenden Bewegungen inne. Dasselbe Phänomen zeigt sich an den plastischen Serien-Erfindungen des ersten Planes zum Julius-Grabmal, im kleineren Maßstabe bei den Medici-Gräbern. Die Mannigfaltigkeit in der Gleichartigkeit, die schwerste und das bewußteste Künstlertum voraussetzende Aufgabe, immer wieder zu verkörpern, daran erprobte er seine Kraft.

Seine Erfindung bewegte sich überhaupt in einer gewissen konstanten Kette. Von der Sixtinischen Decke führen Fäden zu den Medici-Gräbern, diese sind mit den Ideen der Fassade von S. Lorenzo verknüpft usw. Die Konzeption der Madonna von S. Lorenzo fällt viele Jahre vor die Ausführung, in eine Zeit, als von den Grabmälern noch keine Rede war. Nachhaltiges Denken, keine Sprünge, konstantes Entwickeln, nicht Herumtasten charakterisieren den Erfinder Michelagniolo.

Seine Durcharbeitung der einzelnen Figur in der Zeichnung ist wiederum ein methodischer Prozeß. Man hat den Eindruck, einen Naturforscher am Werke zu sehen, wie er den ganzen Habitus, Anatomie dann und Physiologie des menschlichen Körpers zu beherrschen strebt. Die Feststellungen Otto Hettners gestatten es uns, Michelagniolos Zeichnungen, diese feinsten und unmittelbarsten Zeugnisse seines Formdenkens, intensiver als bisher für die Erkenntnis des Meisters auszuschöpfen. Ist es immer als ein Wunder erschienen, daß Michelagniolo die gewaltige Leistung der sixtinischen Decke in einem Zeitraum von weniger als vier Jahren vollendet hat, so muß die genaue Einsicht, in die von ihm geübte exakteste Studienarbeit sie ins entfernteste Bereich des Unausdenkbaren verlegen. Das komplizierte Vorgehen, welches er im Verantwortlichkeitsgefühl seines Genies sich auferlegte, begann mit einer raschen Fixierung einer

Digitized by Google

Idee, die natürlich schon im innerlichen Auslese-Prozeß als beste Lösung empfunden ward. Durcharbeiten des Motivs als Ganzes mit Hilfe von Modellen auch in Fällen, die uns die Benutzung des Modells auszuschließen scheinen, war die zweite Etappe; eine Reihe von Studien wiederum nach dem Modell zu vollem Erfassen der Details versetzen ihn in den Besitz des vollen Reichtums der Formen. Eine Zusammenarbeit alles Gewonnenen zu einer Gesamtzeichnung schließen die Vorarbeiten ab. So Figur für Figur zu studieren, für einen unabsehbaren Zug von Gestalten sich solche eingehende Arbeit auferlegen, das heißt heroische Zähigkeit, nicht Draufgängertum. Der Mann, der das vermag, den hat sein Genie zu einem wie eine Maschine unaufhaltsam, unerbittlich weiterarbeitenden Organismus umgeschaffen.

Nach der Versicherung Vasaris hat ihm aber nicht einmal dieses weitumfassende Studium in der Zeichnung genüge getan. Er habe die Figuren, die er malen wollte, zuerst modelliert und das plastische Werk alsdann gezeichnet. Vasari spricht in der „Introduzione alla pittura" (ed Milanesi Vol. I. pag. 177) von den Verkürzungen. „Hierin hat es nie einen Zeichner oder Maler gegeben, der es besser gemacht als unser Michelangelo Buonarroti; und es hat es auch niemand besser machen können, zumal er in göttlicher Weise plastische Figuren geschaffen hat. Zu jenem Zweck [der Darstellung der Verkürzung] hat er in Thon oder Wachs Modelle angefertigt und nach diesen, welche besser als lebende Menschen stille halten, Umrisse, Lichter und Schatten gewonnen."

Von solchem Vollkommenheitshunger geben uns auch folgende Worte Vasaris eine ergreifende Vorstellung: „Kurz bevor er starb, verbrannte er eine große Zahl von Zeichnungen, Skizzen und Kartons seiner Hand, damit niemand gewahr werde die Mühe, welche es ihm kostete, und die Wege, auf welchen er seine Schöpfungen seinem Genius abrang."

Solche Worte hätten zu denken geben sollen. Aber der jüngste Biograph Michelagniolos Hans Mackowsky[1]), schreibt. „Selten hat Michelagniolo die Zeichnung als Studium zu einem jeweils in Angriff genommenen Werk benutzt." „War die Lösung eines Problems gefunden, so genügten wenige Striche, sie festzuhalten. Während der Arbeit gab er sich dann wohl noch über ein Detail, eine Handhaltung, eine Muskelverschiebung Rechenschaft." Diese Vorstellung von einem leichthin dilettierenden Michelagniolo wird von den Zeichnungen selbst aufs gründlichste widerlegt.

Sehen wir Michelagniolo seine Unternehmen als Ganzes berechnend und klar überlegt anfassen, wenn auch die Zeit ihn oft von seiner Route abbringt, sehen wir seine Erfindung in einer gewissen methodischen Reihenarbeit sich entfalten, sehen wir sein zeichnerisches Studium von wissenschaftlichem Forschertrieb erfüllt auf langsamem mühevollem Wege der höchsten Wahrhaftigkeit zustreben, so sollte uns Verwundern fassen, wenn wir sagen hören, daß den Meister bei der Ausführung seiner Marmorwerke sein göttliches Schöpfergewissen verlassen habe und daß er ohne eine bis ins letzte Detail alle plastischen Formen erfassende Vorarbeit an den Block selber herangetreten sei: die Auffindung eines großen eigenhändigen Modells Michelagniolos

[1]) Hans Mackowsky, Michelagniolo. Berlin 1908. S. 262f.

hätte als Schlußstück der Einsicht in das Ringen um die Vollkommenheit aufgenommen werden müssen. Wo aber jenes Eindringen in sein Schaffen fehlte, da war das Flußgott-Modell eine irrationale Größe, die die alte gewohnte Gleichung störte. Es störte auch die Gleichung, welche Hans Mackowsky sich für seine Michelagniolo-Biographie angesetzt hatte. Darum schied er den Störenfried schleunigst aus.

Er behauptet: „Als Michelagniolo Gehilfen für die Figurenarbeit an den Medici-Gräbern einstellte (Mackowsky gibt als Zeitpunkt vorher das Jahr 1533 an), gab er ihnen als Vorbilder genaue kleine Thon- oder Wachsmodelle. Damit er freie Hand zur Korrektur hatte, ließ er darnach zunächst ein Zwischenmodell in Thon und Scheerwolle anfertigen. Das ursprüngliche kleine Modell, also das Original-Modell, hat sich Cosimo für sein Studio in Bronze gießen lassen, um es zu erhalten. Das Zwischenmodell, das Montorsoli aufgebaut haben mag oder sonst einer der Gehilfen kam in die Akademie" (S. 381.) Der kleine Bronzeguß aus dem Studio Cosimos ist derjenige, den ich im Museo Nazionale entdeckt habe.

Das was Mackowsky zu seiner Stellungnahme treibt sagt er selbst: „Unmöglich sich Michelagniolo jemals, wenn er zu Meißel und Hammer greift, innerlich an ein durchgeführtes Modell gebunden zu denken" (S. 381.) Er hat seine feste Meinung darüber, wie Michelagniolo verfahren ist: „Nach der flüchtigen Skizze folgte das ausgeführte Studium, dann meist ein kleines Modell und darauf ging es (ohne Zwischenmodell) an das Behauen des Marmors". In dieser Anschauung, ist für ein großes Modell kein Raum. Eigenhändige Aufzeichnungen Michelagniolos selber widersprechen ihr aber und es ist schade, daß Mackowsky diese nicht kennt.

Das große Thonmodell ist das Original und der kleine ebenfalls von mir entdeckte Bronzeguß ist die Kopie. Den von mir dafür beigebrachten stilistischen und dokumentarischen Belegen im „Münchner Jahrbuch" (Bd. I. S. 49—64) will ich neue hinzufügen und diese werden wohl, wie ich hoffe, Mackowsky von seinem alten Vorurteil abbringen.

Es ist also Mackowsky undenkbar, daß Michelagniolo bei der Ausführung seiner grandiosen bildhauerischen Aufgaben, welche Vermögen verschlangen, die das Gelingen der einzelnen Statue sicherstellenden Hilfsmittel anwandte, welche allein ihm die Vollendung des Ganzen gewährleisten konnten. „Unmöglich sich Michelagniolo jemals, wenn er zu Meißel und Hammer greift, innerlich an ein durchgeführtes Modell gebunden zu denken." Wenn Mackowsky sich die durch das Material sich ergebenden Bedingtheiten des bildhauerischen Arbeitens ordentlich klar gemacht hätte, würde er einen solchen Satz nicht haben schreiben können. Die Statuen für die Medici-Gräber sollten einer großen Gesamtkomposition einbezogen werden, sie mußten also schon im Detail genau feststehen, wenn zu ihrer Ausführung in Marmor geschritten wurde. Die Kostbarkeit der großen Marmorblöcke machte es zur dringensten Notwendigkeit, das Mißlingen der aus ihnen herauszuarbeitenden Gestalten auszuschließen. Wir wissen, daß Michelagniolo in den ersten Jahren der Arbeit an den Medici-Gräbern alles selber machen und keine Gehilfen um sich dulden wollte: um dies als Bildhauer rein physisch zu vermögen, mußte er alle handwerklichen Arbeiten von sich abwälzen und nur die eigentlich künstlerische Leistung sich vorbehalten. Allen hier angeführten Momenten

Digitized by Google

genügte die Anfertigung großer Modelle: sie ermöglichten es, die Details der einzelnen Figur zum Ganzen der Gesamtkomposition zu stimmen, den großen Marmorblock durch Punktieren vor dem Verhauen zu bewahren, sie gestatteten die eigene Arbeit des Meisters auf die Ausarbeitung der Figur in korrigierbarem und jedem Druck der Erfindungskraft und der Hand nachgebendem Thon und auf die feinere Bearbeitung der vom Steinmetzen abbozzierten Figur im Marmor zu beschränken.

Diese allgemeine Argumentation aus den innerlichen Notwendigkeiten der großen bildhauerischen Arbeit erübrigt sich natürlich, wenn das große Original-Modell zu einem der „Flüsse“ in Rechnung gestellt wird. Um seine Anschauung über den Schaffensprozeß der Meister aufrecht erhalten zu können, muß darum Mackowsky das neue Faktum des großen Thon-Modells in Frage stellen: Es sei eben nicht eigenhändig vom Meister, sondern auf Grund eines kleinen Modells des Meisters von Gehilfen ausgeführt. Beweisführung: die Qualität. Unter ungebührlicher Hervorhebung der von mir selber ausgesprochenen Schwächen des großen Torso (von denen ich die eine, das geringe Volumen der Brust nicht mehr als solche ansehe, seitdem ich von hohem und nahem Standpunkt festgestellt habe, daß beim Crepuscolo dieselbe Brustform vorhanden ist), und unter Beiseitelassung der Großartigkeiten wird er als mattes und schwaches Werk erklärt und statt dessen der kleine Broncetorso zu einem Meisterwerk erhoben. Sehr einfach. Nun ist es aber Mackowsky nicht aufgefallen, daß alles, war er als Schwäche des großen Ton-Torso anführt, ganz genau so auch beim kleinen Broncetorso vorkommt, namentlich wiederholt sich die Brust in genau den gleichen Formen. Sein Qualitätsurteil ist so völlig unbegreiflich, daß es den Anschein hat, als ob Mackowsky es sich nur auf Grund der Photographien, die beim großen Torso die reiche Fülle der Formen nicht voll wiedergeben, und nicht vor den Originalen selbst gebildet hat. So lange ich nicht die Gewißheit vom Gegenteil habe, könnte ich mir eigentlich eine Polemik gegen Mackowsky schenken. Aber ich schreibe ja nicht nur für ihn.

Aus den Schilderungen von Michelagniolos Zeitgenossen vernehmen wir etwas von seinem Suchen nach dem sichersten Wege, seine Ideen aus dem Reiche des Geistes in die Materie des Marmors zu überführen. Vasari gibt zwei Verfahren an, welche Michelagniolo befolgt hat, um seine Marmorstatuen zu vollenden. Das erste, im Leben des Meisters selbst geschilderte ist dasjenige, welches durch Hildebrands Büchlein jetzt die Übung einer ganzen Schule und aller Welt bekannt ist. Der Vergleich einer durch das Sinken des Wasserspiegels allmählich sichtbar werdenden Statue macht ihn klar. Von einer Hauptansicht geht der Bildhauer aus, zeichnet sie wie für ein Relief auf den Block und geht allmählich in die Tiefe, bis die volle Rundung erreicht ist. Dies schichtweise Abschälen des überflüssigen Materials, welches wir seiner Herkunft und seiner Verwandtschaft wegen Relief-Verfahren nennen möchten, verhindert, daß dem Bildhauer die Tiefe zu fehlen komme. Daß dies Verfahren für das Heraushauen von Statuen aus dem Marmor ohne das Vorhandensein großer Modelle von Michelagniolo geübt sei, sagt Vasari nicht. An einer zweiten Stelle aber, wo er es fast mit denselben Worten und zwar in der Beschreibung des ganzen bildhauerischen Prozesses schildert (Introduzione della scultura ed. Milanesi, Vol. I,

Digitized by Google

pag. 154), spricht er es klar und deutlich aus, daß der Weg zu diesem Marmorverfahren über das Modell führe. Er schildert zuerst, wie man kleine und große Modelle aus Wachs und Ton fertigt und fährt dann fort mit der Beschreibung des Punktierverfahrens, der Übertragung des Modells in den Marmor. Die Worte des Übergangs „Volendo ringrandirlo a proporzione nel marmo" könnten nun von jemandem, der die Praxis des Marmors nicht genau kennt, vielleicht dahin mißverstanden werden, als ob kleine Modelle dem Meßverfahren zugrunde gelegt werden könnten; das ist aber nicht möglich, kleine Fehler oder Ungenauigkeiten würden in der Vergrößerung der Maße ins Ungeheuerliche wachsen. Es ist auch aus dem Lauf der ganzen Darstellung bei Vasari, worin nach Anfertigung der kleinen Modelle als nächste Operation angegeben wird: „si ordina di fare un altro modello che abbia ad essere grande quanto quella stessa figura che si cerca di fare di marmo", ersichtlich, daß dies „ingrandire" eine Flüchtigkeit ist oder aber die Übertragung großer Modelle in noch größere Dimensionen ins Auge faßt für Giganten, Kolosse.[1]) Lesen wir die ganze Stelle im Zusammenhang; sie gibt erst als Ganzes die Klarheit, welche aus der Fassung in der Lebensbeschreibung selber nicht zu finden ist: „Will man die Figur im Marmor vergrößern, so muß am Blocke selber, aus welchem die Figur gehauen werden soll, ein Winkelmaß angebracht werden, derart, daß der eine gerade Schenkel wagerecht zu Füßen der Figur verläuft und der andere in die Höhe geht und immer völlig im rechten Winkel zum horizontalen Schenkel verbleibt und ebenso der obere Schenkel; und ein anderes aus Holz oder aus anderem Material hergestelltes Winkelmaß derselben Art sei am Modell angebracht; mit dessen Hilfe nimmt man die Maße der Figur des Modells, wieviel die Beine herausragen und ebenso die Arme: und so treibt man die Figur in den Block herein mit diesen Maßen, sie vom Modell auf den Marmor übertragend, derart, daß man, den Marmor und das Modell nach Verhältnis ausmessend, vom Stein mit dem Meißel (das Material) wegnimmt und die Figur allmählich ausgemessen aus dem Block herauskommt, in derselben Weise, wie man aus einem Wasserbecken in einer ebenen Schnittfläche eine Wachsfigur herausheben würde; zuerst käme der Leib, der Kopf und die Kniee, und wie sie allmählich beim Heraufheben frei wird, sähe man dann die Rundung der Figur bis über die Mitte hinaus und zuletzt die Rundung der anderen Körperseite."

Dies Verfahren des flächigen Ablösens des Steins, der beste Modus, welchen nach dem Passus im Leben Michelagniolos der Meister wenn nicht erfunden, so doch in vorbildlicher Weise ausgeübt hat, setzt also ein großes Modell voraus. Sein Vorzug ist, den Bildhauer vor dem Verhauen des Blockes sicherzustellen. Nach einer anderen Aussage Vasaris hat Michelagniolo aber auch ein anderes, gefahrvolleres Verfahren beherrscht. In der Vorrede zum ganzen Werke, deren Spitzfindigkeiten über den Rang der Künste nicht zur Lektüre reizen (ed. Milanesi I. pag. 95), rühmt Vasari es als Vorzug der Bildhauerei, „daß dem Bildhauer nicht nur eine normal entwickelte

[1]) Vergleiche auch Maclehose-Brown, Vasari on technique. London 1907. pag. 190: „To enlarge the figure proportionately in the marble." Vasari has said, that the model is to be the full size of the marble so that there would be no question of enlargement but only of accurately copying the form of the model in the new material."

Digitized by Google

Urteilskraft, sondern eine alles umfassende und blitzschnelle notwendig sei, derart, daß er schon im Marmorblocke selbst die ganze Figur völlig fertig erblickt, die er herauszuhauen vorhat, und infolgedessen ohne Modell viele Partien bis zur letzten Vollendung bringen kann, bevor er sie miteinander zusammengebracht und als Ganzes ausgeglichen hat, so wie es in göttlicher Weise Michelagniolo gemacht hat." Diese Aussage ist ganz beiläufig und überdies ist sie keine persönliche Bezeugung Vasaris selber, sondern er legt sie den Bildhauern in den Mund, welche für den Vorrang ihrer Kunst vor der Malerei eintreten. Die Werke des Meisters zeigen aber nicht die Spuren jenes Verfahrens, welches ganze Partien völlig isoliert zur Ausführung bringt. Wenn er aber wirklich einmal die Arbeit ohne Modell in Angriff genommen hat (die Stelle bei Vasari ist dafür kein Beweis), so bezeugt uns eine andere Aussage, diejenige des Benvenuto Cellini, daß er eben die Arbeit ohne Modell als unzweckmäßig aufgegeben hat.

Sie war mir bei der Publikation des Modell-Torso noch nicht bekannt, ich habe aber über sie in breiterem Zusammenhange in der Sitzung des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz vom 1. März 1908 gesprochen. (Siehe Heft 3 dieser Zeitschrift, S. 205 f.). Die Stelle lautet: „ma conosciuto non si essere satisfatto di gran lunga al suo buono ingegno con i piccoli modelli, sempre da poi si è messo con grandissima ubbidienza a fare i modelli grandi quanto gli hanno a uscire del marmo a punto: e questo l'abbiamo visto con gli occhi nostri nella sagrestia di San Lorenzo." (Trattato dell' oreficesia. Firenze 1857. S. 197 ff.) In der Übersetzung: „Als er aber erkannte, daß er mit den kleinen Modellen nicht von ferne seiner grossen Idee nahe kam, hat er später stets mit größter Bescheidenheit sich daran gemacht, große Modelle zu fertigen von genau denselben Maßen, wie das Werk aus dem Marmor herauskommen sollte: und solches haben wir mit unseren eigenen Augen in der Sakristei von S. Lorenzo gesehen."

In der Original-Ausgabe der „Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell' oreficeria, l'altro in materia dell' arte della Scultura — Composte da M. Benvenuto Cellini, In Fiorenza 1568" — lautet die Stelle etwas anders: „e nel Buonarroti si vidde che havendo egli esperimentato tutta due i detti modi, cioè di fare le statue secondo i modelli piccoli e grandi, alla fine accorto della diferenza usò il secondo modo il che m' occorse à me di vedere in Fiorenza mentre egli lavorava nella Sagristia di santo Lorenzo." Also weil in seinem Suchen nach dem besten Verfahren Michelagniolo die Arbeit nach kleinem Modell unbefriedigt gelassen hat, entscheidet er sich für die Arbeit nach großen Modellen. Man sollte glauben, diese Stelle könne nicht mißverstanden werden, und für jeden Vorurteilslosen wird sie als wichtiges Glied in die Beweiskette dafür einzureihen sein, daß Michelagniolo gerade für die Figuren von San Lorenzo große Modelle gefertigt und darnach seine Figuren in Marmor ausgeführt habe. Für Mackowsky, der sie auch heranzieht, ist sie aber nur „scheinbar zwingend". Um die Stelle (er zitiert diejenige aus der Ausgabe von 1857) abtun zu können, gibt er zunächst in einem Punkte eine falsche Übersetzung, in dem er schreibt: „Und ferner — da poi —! Was hat denn Michelangiolo — da poi — d. i. nach den Medici-Gräbern, an Plastik noch viel gearbeitet." (S. 380.) Da poi heißt aber gar nicht

Digitized by Google

„nach den Medici-Gräbern", sondern überhaupt „später", und gerade in San Lorenzo hat Cellini Beispiele von Michelangiolos „späterem" Verfahren, dem Verfahren von „da poi", wo er große Modelle fertigte, gesehen. Die Zeit der Medici-Gräber ist in dem „da poi" mit inbegriffen. Wer eine Biographie Michelagniolos schreibt, sollte einem solchen „Mißverstehen" zeitgenössischer Aussagen nicht ausgesetzt sein. Hätte Mackowsky noch die Original-Ausgabe Cellinis zur Hand genommen, so hätte er durch die Kenntnisnahme der dortigen ganz einfach ausgedrückten Aussage seinen Irrtum korrigieren können.

„Mit unseren eigenen Augen haben wir solches in der Sakristei von San Lorenzo gesehen." Cellini war Bildhauer und wußte, was er sah. Wenn er mit eigenen Augen sah, daß Michelagniolo große Modelle fertigte, so wußte er, was er tat, wenn er die Stelle niederschrieb. Sie ist also für uns eine besonders wertvolle und zuverlässige Aussage in einer Frage des technischen bildhauerischen Verfahrens. Mackowsky aber erklärt: „Ganz recht, einen anderen Anhalt konnte Cellini nicht haben als seine eigenen Augen, denn niemand drang mit des Meisters Willen in die Geheimnisse seiner Arbeit ein." (S. 380.) Mit einer solchen Redensart ist für Mackowsky die Aussage Cellinis erledigt!! — Man fragt sich staunend, wie Zeugnisse von Zeitgenosen anders basiert sein sollen, wenn die auf dem eigenen Augenschein fußende Aussage des Bildhauers Cellini über das technische Verfahren des Bildhauers Michelagniolo für uns völlig belanglos sein soll. Warum plötzlich die Verachtung des Augenscheins bei Cellini in einer rein tatsächlichen Frage, nachdem Mackowsky seine eigenen Augen (vielleicht auch nur diejenigen eines anderen) im Falle seiner Qualitätsurteile zu Richtern letzter Instanz eingesetzt hat?

Und dazu läßt sich die Zeugenaussage Cellinis durch ein Selbstgeständnis Michelagniolos nochmals beweisen. Die eigenen Aussagen Michelagniolos, nicht solche, die er später aus der Erinnerung machte, sondern tägliche Notizen, werden vielleicht vor Mackowskys Augen Gnade finden. In den Ricordi (enthalten in Le Lettere di M. B. ed. Milanesi), deren Studium dem Biographen Michelagniolos von Nutzen gewesen wäre, finden wir über die Ausgaben und einiges andere, was sich auf die Arbeit an den Medici-Grabern bezieht, für einige Zeit fortlaufende Aufzeichnungen Michelagniolos. Aus diesen Notizen ist zu ersehen, daß Michelagniolo sofort in den ersten Stadien der Arbeit große Modelle für die Figuren der Sakristei von S. Lorenzo gefertigt hat, und zwar in derselben Technik und mit denselben Materialien, in welchem der Torso der Akademie ausgeführt ist, und dadurch wird Mackowskys ohne die Spur eines Beweises ausgesprochene Behauptung, daß große Modelle und zwar von Gehilfen auf Grund kleiner genauer Originalmodelle des Meisters erst dann gefertigt wurden, seitdem in umfassendem Maße Gehilfenarbeit in Anspruch genommen werden mußte (nach Mackowsky etwa seit 1532/33), jeder Kern von Berechtigung entzogen.

In diesem Zusammenhang ist noch eine andere irrtümliche Darstellung Mackowskys zu beleuchten.

Es handelt sich um die Beziehung Michelagniolos zum Kardinal Giulio Medici, dem späteren Papst Clemens VII., in der Angelegenheit der Medici-Gräber. „Hin und

Digitized by Google

her gingen die Schererein (schreibt Mackowsky). Der Kardinal wollte große Modelle sehen, das umfangreiche Werk organisiert wissen durch Mitarbeiter, einen ausgearbeiteten Plan in Händen haben. Michelagniolo, der seine Werke fertig im Kopfe trug, empfand jede Vorschrift als eine persönliche Kränkung und war gewohnt, daß man ihm mit unbedingtem Vertrauen, auch in Geldsachen, entgegenkam. Daß aber die Mittel im Augenblick nicht zur Hand waren, wollte der Kardinal nicht eingestehen, und so schüttelte er nach Art der Großen den drängenden Künstler ab: Fu detto che io non avevo el capo a servire il Cardinale — es hieß, ich verstünde es nicht, dem Kardinal zu Willen zu sein."

Von der Behauptung, daß der Kardinal Medici die Anfertigung großer Modelle gefordert und Michelagniolo diese Forderung als persönliche Kränkung abgelehnt hatte, ist kein Wort wahr. Mackowsky hätte den Brief des Meisters an Fattucci (Lettere ed. Milanesi, pag. 421 f.), in welchem Michelagniolo eine Darstellung der bisherigen Verhandlungen mit dem Kardinale über die Medici-Gräber zur Information seines Sachverwalters gibt, und welchem Mackowsky das obige Zitat entnimmt, nur im Originale drei ganze Zeilen über das Zitat hinaus zu lesen brauchen (die eigenen Briefe Michelagniolos sollte ein Michelagniolo-Biograph eigentlich vollständig gelesen haben), um dort die eigene Aussage Michelagniolos darüber zu finden, daß große Modelle nicht eine Forderung des Kardinals, sondern ein Angebot Michelagniolos selber waren. Unmittelbar nach den von Mackowsky zitierten Worten fährt Michelagniolo fort: „Di poi riappicando el Cardinale, gli offeri' di fare e' modelli di legniame grandi apunto come ànno a essere le sepulture, e farvi dentro tutte le figure di terra e di cimatura, della grandezza, e finite apunto come ànno a essere; e mostrai che questo sarebbe un breve modo, e una poca spesa a farle: che fu quando volemo comperare l'orto dei Caccini. Non fu niente, come sapete." Im Deutschen: „Als der Cardinal dann wieder anknüpfte, bot ich ihm an, Modelle aus Holz von genau der Größe, wie die Grabmäler werden sollen, anzufertigen und daran alle Figuren aus Erde und Scheerwolle zu machen von der Größe und vollendet (finite heißt bei den Bildhauern — siehe auch Vasari — bis zur völligen feinen Ausführung bringen) genau so, wie sie werden sollen; und ich legte dar, daß deren Herstellung kurze Zeit und nur geringe Mittel in Anspruch nehmen würde: das war damals, als wir den Garten der Caccini kaufen wollten. Wie ihr wißt, wurde nichts daraus."

Michelagniolo erbot sich also, in der natürlichen Größe Holzmodelle des gesamten Aufbaus der Grabmäler und daran die Modelle aller Figuren in natürlicher Größe und völlig ausgeführt herzustellen. Der Kardinal aber ging nicht auf diesen Vorschlag ein.

Am 19. November 1523 besteigt Kardinal Giulio als Clemens VII. den päpstlichen Stuhl, und schon am 12. Dezember (vielleicht auch ein paar Tage früher) ist Michelagniolo in Rom. Es ist klar, daß die Frage der Medici-Gräber ihn zu direkter Verhandlung mit dem Papst dorthin geführt hat. „In questo mezzo credo havete fatto col papa qualche buona conventione," schreibt Piero Gondi am 12. Dezember an ihn nach Rom. (Frey, Briefe an M. B., S. 197 f.) Man scheint zu festen Abmachungen

Digitized by Google

gekommen zu sein, denn Michelagniolo kann sie in einen Kontrakt formulieren, welchen Fattucci von ihm am 30. Dezember in Rom erhält (Frey, a. a. O., S. 201). Der Wille des Papstes, alles aufzuwenden, um ein schnelles Vorwärtsschreiten der Arbeit zu sichern, ist aus allen Briefen dieser Zeit ersichtlich. Anfang Januar 1524 geht dann die Arbeit in der Sakristei wirklich flott los, und als erstes Beginnen sehen wir sofort große Modelle von der Art, wie sie Michelagniolo früher vorgeschlagen hatte, in Angriff nehmen. Also 1524 am Anfang der Arbeit, in der ersten Schaffensfreude, nicht als Michelagniolo mißmutig 1533 zu einem Abschluß zu kommen sucht, werden große Modelle gefertigt.

Über diese Tatsache selbst und über den ganzen Verlauf der Modellanfertigung geben uns die Notizen aus den Ricordi (enthalten in Le Lettere ed. Milanesi, pag. 583) eingehende Nachrichten. Schon am 12. Januar 1524 trägt Michelagniolo ein: „Ricordo come oggi questo di dodici di gennaio mille cinqecento ventitrè (1524, Florentiner Stil) cominciò Bastiano legniaiuolo a lavorar meco in su modegli delle sepolture di San Lorenzo."

Michelagniolo hatte in drei Raten 50 Golddukaten gleich 350 Lire erhalten[1]) und schließt Anfang April die Rechnung über deren Verwendung ab (Ricordi, pag. 589). Zuerst führt er auf:

Per conto d' un modello di legniame delle sepulture della Sagrestia di San Lorenzo che io ò a fare per papa Clemente:

Für Holz werden Lire 109. 7. 4. verrechnet, und zwar wurden zwei Lindenstämme für Lire 22. 14 und einer für Lire 10. 15 gekauft, 80 laufende Ellen Pappelholz für ca. 28 Lire und nicht ersichtliche Maße von Pappelholzbrettern für weitere Lire 46 ca., so daß wir auf eine Anschaffung von 3 Lindenholzstämmen (wahrscheinlich für die zu ornamentierenden Teile bestimmt) und etwa 220 laufende Pappelholzbretter (für die glatten Partien) kommen. Diese Riesenbretter-Masse bezeugt, daß es sich um Modelle von natürlicher Größe handelte. An Arbeitslöhnen werde Lire 123. 11 bezahlt[2]), darunter für Holzsägen Lire 3. 7, für Arbeitslohn an Bastiano, der 30 Soldi pro Tag erhält, Lire 73. 10; die übrigen Tischler erhalten geringeren Lohn. Im ganzen haben die Tischler 95 Arbeitstage an dem Modell gearbeitet.[3]) Auch diese Arbeitsmasse bezeugt, daß es sich um ein Modell in natürlicher Größe handelt.

Bisher sahen wir das Programm der Modellausführung, welches Michelagniolo seinerzeit dem Kardinal angeboten hatte, nur in bezug auf die Architektur des Grab-

[1]) Über eine der Zahlungen haben wir einen Beleg (Lettere, pag. 435), den Brief an Giovanni Spina: „Giovanni. — L'apportatore di questa sarà Stefano miniatore, al quale darete ducate quindici per conto de' modegli ch'io fo per papa Clemente, come per l'altra vi disse. Adi sei di febbraio mille cinqecento ventitre. Riciievute detto di. Vostro Michelagniolo scultore di Firenze."

[2]) Bei Milanesi, Ricordi pag. 590, werden Lire 113. 11 angeführt. Das ist entweder ein Schreibfehler Michelagniolos oder ein Druckfehler; die Addition ergibt Lire 123. 11, ebenso ist der Posten Lire 238. 18. 8 nur durch Einsetzung von Lire 123. 11 resultierend.

[3]) Es ist ganz ausgeschlossen, daß diese Arbeitstage und diese Materialien etwa für die Wölbung der Decke verwendet wurden; erstens ist ihre Verwendung für das Grabmals-Modell direkt ausgesagt, und zweitens findet für die Wölbung eine eigene, getrennte Abrechnung statt.

Digitized by Google

mals erfüllt. Er hatte aber seinerzeit auch Modelle der Figuren ins Auge gefaßt und vorgeschlagen „alle Figuren aus Erde und Scheerwolle zu machen von der Größe und völlig vollendet, genau so wie sie werden sollen."

Daß von solchen Modellen bei den Verhandlungen von Mitte Dezember 1523 wieder die Rede gewesen war, zeigt uns eine Stelle in einem Brief des Fattucci vom 18. Januar 1524. Er schreibt: „Togliete de garzoni assai e fate loro buon salari, aciodie siate servito presto et bene in queste figure di terra per cavarne presto le mane" (Frey a. o. O. S. 207.) Wir werden sehen, daß Michelagniolo, als es soweit war, die Modelle der Figuren in Angriff zu nehmen, diesen guten Rat nicht befolgt hat, sondern sie allein und nur mit Hilfe eines Handlangers und eines Tischlers ausführte. Vorläufig aber ist die ganze Arbeit noch nicht soweit gediehen. Erst als Fattucci am 5. März 1524 an Michelagniolo dringend schreibt: „avisate, quando cominciate al lavorare le figure di terra; et qualche volta lo diate vedere Figiovanni, perche scrive al papa, o allo Spina, ilquale scrive a messer Jacopo, acio l'abbia assapere il papa", erst zu dieser Zeit ist der Moment gekommen, wo Michelagniolo an die Modelle geht. Die Mahnung Fattuccis hat vielleich unmittelbar den Anstoß dazu gegeben, denn am 8. März bucht Michelagniolo den ersten Posten für die Beschaffung der Thonerde. Das Konto, worunter jener Posten sich findet, trägt die Aufschrift: „Apresso quello s'è speso per fare e' modelli delle figure." Es werden mehr als sechs Wagenladungen Thonerde angefahren und 870 Pfund (etwa 3 Doppelzentner) weiße Erde beschafft. Irgendwelche Arbeitslöhne werden auf diesem Konto noch nicht verrechnet; für die Figuren-Modelle sind in der Periode, für welche abgerechnet wird, (8. März bis 1. April) im ganzen Lire 15. 6. 8. aufgewendet worden. Daß sechs Wagenladungen Thonerde und die drei Doppelzentner weiße Erde zur Anfertigung von Modellen zu Figuren nur dann benötigt werden, wenn große Modelle gefertigt werden sollen, wird Mackosky zugeben.

Seit Anfang April geht es nun an die Ausführung der Figuren-Modelle und zwar werden die Modelle ausgeführt in der Technik, in welcher der Flußgott-Modell-Torso ausgeführt ist. Damit dies aus den folgenden Rechnungsvermerken klar werde, sei eine kurze Angabe über jene Technik, welche uns von Vasari (Vol. I. Introduzione p. 153f.) beschrieben ist, verstattet. Das Gerippe der Figur wird aus Holz aufgebaut und in Holz schon den Gliedern die gewollte Bewegung gegeben. Dies Gestell wird mit Werg (stoppa, capecchio) bekleidet und dieses mit Bindfaden (spago, wie wir sehen werden, verwendete Michelagniolo auch Draht = filo di ferro zu diesem Zwecke) umschnürt. Auf dem so gewonnenen Kern wird die eigentliche Modelliermasse aufgetragen, bestehend aus Ton, welcher mit Kleister, Leim und Scheerwolle (Cimatura) gemischt ist. (Kleister erscheint nicht in der Verechnung, Leim (colla) wird in der Verechnung für das Holzmodel erwähnt). Statt des weißen Anstrichs den Vasari für die Modelle empfiehlt, damit sie wie Marmor aussehen (Leben des Quercia) scheint Michelagniolo weiße Erde zu einer obersten Schicht verwendet zu haben.

Nehmen wir nun die Notizen wie sie zeitlich aufeinander folgen (siehe Ricordi in Le Lettere d. M. ed. Milanesi, pag. 592f.)

Digitized by Google

a di 4 d'aprile 1524	
Item a Stefano per libre 78 di cimatura	Lire —. 18. 8.
E a di 7 di detto a Giovanni di Lionardo lanciaio per libre tredici e otto oncie di filo di ferro per i modegli delle figure di San Lorenzo, a soldi sette la libra	Lire 4. 15. —.
E detto di rendè a Stefano soldi quaranta per cento libre di capecchio per detti modelli	Lire 2. —. —.
E a di dodici die detto (aprile) a un manovale, che m'ajutò in su detti modegli, donai crazie cinque	Lire —. 8. 4
E detto di un carlino per aguti da bastieri per detti modegli	Lire —. 10. —.
E a di tredici di detto (aprile) a Baccio di Puccione che m'ajuta fare e' modegli di terra per le figure di detta opera, per dua giornate	Lire 2. —. —.
E detto di tredici quatrini in spago	Lire —. 4. 4.
E a di tredici di maggio 1524 per cimatura per le figure delle sepulture della Sagristia, quattrini trenta uno con la portatura	Lire —. 10. 4.
E detto di, tredici quattrini in spago per detto conto	Lire —. 4. 4.
E a di venti di detto per cimatura per e' detti modegli, che mi comperò Antonio Mini, che fu libre cento cinque-Parte n'ebbe a uno quatrino la libra, e parte sei danari. Montò tutta con la portatura soldi cinquanta e un quattrino	Lire 2. 10. 4.
E detto di in filo di ferro, cioè in quatro libre, e un oncia di filo di ferro, soldi venti sei e dua quattrini	Lire 1. 6. 8.
E detto di in cento cinquanta libre di capechio per e' modegli delle figure di detta opera, el quale mi comperò Antonio da Macia nostro lavoratore, e nella gabella, che fu tredici quattrini: e 'l capechio uno quatrino la libra	Lire 2. 14. 4.
E a di venti uno di detto, dètti soldi dieci a Baccio di Puccione per una mezza giornata che m'ajutò inporre una figura di capecchio per farla di terra, di cimatura, per sopradetto conto	Lire —. 40. —.
E detto di in dua gomitoli di spago pel detto conto, dieci quattrini	Lire —. 3. 4.
E a di sei di gugnio 1524 soldi dieci a Baccio di Puccione per una mezza giornata m'ajutò a rivestire di capecchio una figura de 'modegli di San Lorenzo	Lire —. 10. —.
E a detto di sei di gugnio sette quattrini a un fachino che portò capechio da casa mia a San Lorenzo	

E detto dì, sedici soldi in filo di fero, portò Baccio di Puccione
E detto dì, quattro soldi in dua gomitoli di spago

Es wird also das zur Ausführung von Modellen zu den Figuren in der Art des Flußgott-Modells notwendige Material, wie aus den obigen Rechnungsvermerken ersichtlich ist, beschafft; zu den sechs Wagenladungen Tonerde kommen ca. 190 Pfund „cimatura", 250 Pfund und eine nicht bezeichnete Menge von „capecchio", eine Menge Draht und Bindfaden hinzu: bei allem wird ausdrücklich gesagt, daß es für „e modegli delle figure di San Lorenzo" bestimmt ist. Daß diese Materialmassen nicht für kleine Figuren bestimmt waren, wird Mackowsky einsehen.

Und diese großen Modelle hat Michelagniolo selber eigenhändig ausgeführt: Viermal wiederholt sich seine Bemerkung, daß ihm ein Handlanger und ein Tischler bei den Modellen geholfen haben. Am 12. April 1524 half ihm ein Handlanger einen halben Tag (nach der Höhe der Bezahlung kann es nicht mehr sein), gleichzeitig mit dem Tischler Baccio die Puccione, der am 13. April für zwei Tage bezahlt wird: „che m'aiuta fare e' modegli di terra per le figure di detta opera." Am 21. Mai hilft Baccio wiederum, am 6. Juni gleichfalls: „m'aiutò inporre una figura di capechio", ... „m' ajutò a rivestire di capechio una figura de' modegli." Also keine Gehilfen werden zur Anfertigung dieser Modelle herangezogen, sondern Michelagniolo fertigt sie selber und läßt sich helfen von einem Handlanger und und einem Tischler. Und diese Modelle dienen auch sofort als Vorlagen für die Ausführung in Marmor, wie uns eine Notiz vom 13. August 1524 lehrt, welche lautet: „E a dì tredici a Baccio di Puccione legniaiulo soldi 8 per una mezza giornata aiutò a Bernadino di Pier Basso fare un telaio da côr misure per una figura che e' mi bazza."

Daß diese Stelle beweist, was ich oben sagte, daß eben die von uns verfolgten Modelle als Vorlagen für die Ausführung in Marmor dienten, wird allerdings nur denjenigen ohne weiteres klar werden, welche in Bildhauer- und Marmistenateliers das Entstehen und völlige Fertigarbeiten einer Marmorstatue verfolgt haben, und namentlich das Übertragen eines Tonmodells in Marmor kennen gelernt haben. Man wendet heute zwar ein anderes Verfahren an als zur Zeit Michelagniolos, aber jene Vertrautheit mit den Kunstgriffen von heute wird doch Verständnis schaffen für diejenigen von damals. Wer aber nicht Bescheid weiß im technischen Verfahren, der mag die oben zitierte Stelle Vasaris über die Übertragung des Modells in Marmor nochmals nachlesen, vielleicht wird auch ihm dann die Übersetzung der Stelle genügen: „Am 13. (August 1524) dem Tischler Baccio di Puccione 8 Soldi für einen halben Arbeitstag, an welchem er Bernardino di Pier Basso half ein Rahmengestell anzufertigen, um die Maße zu nehmen[1]) für eine Figur, welche er mir abozziert."

[1]) Über die Form „côr" gibt kein Lexikon Auskunft. Meine Meinung, daß es sich um eine Zusammenziehung des Infinitivs von „cogliere" handelt wurde mir von Herrn Cav. Bruschi dem Direktor der Biblioteca Marucelliana freundlichst bestätigt: „Quanto al verbo côr ritengo certamente che equivolga a cogliere cioè a prendere. Se pure nel codice non fosse scritto tôr per torre-togliere, ma che varrebbe lo stesso, prendere misure".

Digitized by Google

Durch den glücklichen Umstand, daß Michelagniolo für ein Jahr seiner Tätigkeit an den Medici-Gräbern uns fast tägliche Notizen hinterlassen hat, sind wir in der Lage, seinem Schaffensprozesse in diesem Falle einmal bis ins einzelne nachzugehen. Jene Notizen sind bisher nicht in ihrer vollen Tragweite erschlossen worden und konnten es erst werden nach der Auffindung eines der Modelle, deren Entstehung wir verfolgt haben: des Flußgott-Modell-Torsos der Akademie. Die Fruchtbarkeit jenes Fundes ist also auch in Hinsicht auf die dokumentarische Exegese ansehnlich. Wir besitzen ein für sich als eigenhändige Arbeit Michelagniolos erwiesenes Werk, wir haben eingehende, keine Zweifel belassende Nachrichten über die Entstehungsweise gleichartiger Werke, die zum selben Kompositionskreise gehörten, und können uns ein Urteil über Michelagniolos Schaffensprozeß bei diesem Gesamtwerke bilden.

Michelagniolo hat für die Gestalten der Medici-Gräber eigenhändig große Modelle gefertigt, genau solche, wie das Flußgott-Modell der Akademie. Sie dienten ihm dazu, die roheste Steinarbeit, die Abbozzierung, sich von den Steinmetzen abnehmen zu lassen. Die Anschauung, daß Michelagniolo unter Außerachtlassung der von der handwerklichen Technik gebotenen Erleichterungen seine Figuren nach kleinen, undetaillierten Wachsmodellen und nach Zeichnungen in dilettantischer Selbstgenügsamkeit direkt in den Stein schlug, einem titanischen Größenwahn ergeben, der dann auch oft genug zum Verhauen des Blockes führte, ist also eine Legende. Dem Bilde eines überall in bewußter Künstlerschaft leidenschaftlich um die höchste Vollkommenheit ringenden Schöpfers fügt sich ein, daß auch die Ausführung seiner Statuen in Marmor Arbeit, unverdrossene Arbeit und methodisches Vorgehen unter Ersinnung des praktischen Verfahrens als Charakteristikum darstellt. Mackowsky wird sich wohl oder übel an die Vorstellung gewöhnen müssen, daß Michelagniolo, wenn er zu Meißel und Hammer griff, nicht nur an ein durchgeführtes Modell sich band, sondern auch bei der Arbeit aus dem Stein alles, was er nicht selber machen mußte, von handwerklichen Kräften ausführen ließ, im rechten Bewußtsein dessen, daß er der Welt schuldig war, seine Kraft für die seines Genies würdige Arbeit zu verbrauchen.

Das Genie sich unüberlegt, sprunghaft vorzustellen, momentanen Eingebungen mehr folgend als konsequenten Arbeitsplänen, im Schaffensfuror darauflosstürmend, zerstörend dabei ebenso oft als schaffend, so sich das Genie vorzustellen, ist romantisches Erbstück. Es ist die Anschauung des jungen Kunstmalers im Sammetrock, der vor lauter Genie sich von der Arbeit entbunden fühlt. Seitdem wir aber wissen, daß gerade diejenigen Motive Beethovens, welche uns als das reife Geschenk einer huldvollen Göttin ihm aus der Feder geflossen zu sein scheinen, durch viele Jahre hindurch mit schrittweisem Durchfühlen Umschmelzung auf Umschmelzung erfahren haben, bis ihnen ihre schlichte Schönheit ward, seitdem wir verfolgen können, wie Goethes größte Werke als ganzes wie im einzelnen immer wieder Inhalt, Absicht, Gedanken und Form änderten, ehe sie wurden, wie sie sind, seitdem wir jene Madonnenschöpfungen Raffaels, welche den Romantikern in wunderbarer visionärer Eingebung entstanden zu sein schienen, als Kette eines zielbewußten, modifizierenden Formdenkens erkennen, zu welchen für ungezählte Entwürfe und Studien seine Gehilfen Modell gestanden

Digitized by Google

haben, seit solchen Einsichten in das Wesen großer Schöpfer haben wir kein Recht mehr darauf, uns bei jener Täuschung im Falle Michelangiolos Genüge sein zu lassen. „E coloro che gliele attribuivano a fantasticheria e a stranezza hanno il torto."

Selbstdisziplin, künstlerische und technische Konsequenz, Arbeit und wieder Arbeit, das ist das Wesen, welches wir bei allen großen Künstlern sehen und das auch Michelangiolo die Höhen der Kunst erreichen ließ.

Und mir scheint es, mehr als im Marmor die Zeit und die Energie mit dem Abbozzieren des Blockes zu vergeuden, mag es dem ruhelosen Schöpferwillen Michelagniolos zugesagt haben, im nachgiebigen Ton wie ein Gott Gestalt auf Gestalt erstehen zu lassen, von der Sprödigkeit der Materie unbehindert mit formender Hand zu schaffen und zu beleben.



Digitized by Google

Zur Kenntnis Johann Georg Edlingers und seiner Zeit

Von August Goldschmidt (München).

Im ersten Bande des Münchener Jahrbuches der bildenden Kunst hatte ich versucht, durch einen kleinen Aufsatz, der im wesentlichen das über Edlinger bekannte Material erschöpfte, dem bisher zu wenig gewürdigten Münchener Meister zu der ihm gebührenden kunstgeschichtlichen Stellung zu verhelfen. Gehörte er doch um die Wende des vorigen Jahrhunderts zu den wenigen deutschen Porträtmalern, die sich nicht vom damaligen Geschmacke ihrer zum Akademismus neigenden Zeitgenossen, sondern von ihrem ureigensten künstlerischen Empfinden leiten ließen. Wir dürfen uns hier auf das Urteil eines Mitlebenden berufen, das sich in Meusels Miszellen, Bd. XIII, vorfindet: „Er malt in einem warmen, vortrefflichen Kolorit, und weiß dabey die Abweisung seiner linden Schatten in ein so richtiges Verhältnis zu setzen, daß das Hauptlicht ungemeine Wirkung tut." In den Zusätzen zu Füßlis Künstlerlexikon heißt es dann weiter: „Der Mann aber, dem die natürliche Gabe einer persönlichen Empfehlung fehlte, blieb bei aller seiner erlangten Geschicklichkeit so lange im Finstern, bis der düsseldorfische Galerieinspektor Herr Graa nach München kam und in Edlinger den verdienten Künstler fand, den er dem Hof und der Stadt von derjenigen guten Seite bekannt machte, die er trotz seiner Neider schon lange verdiente. Der Kurfürst von Pfalz-Bayern war darauf begierig, den Mann malen zu sehen, und seine Gemahlin, die Kurfürstin, entschlossen sich dazu; er mußte diese Dame in ganzer Stellung, sitzend, in Gegenwart des Kurfürsten malen (1781), welches ihm so wohl glückte, daß ihm dieser große Beschützer der Künste beim ersten Fortgehen sagte: Er kann mehr, als er selbst glaubt." — Aus dieser kleinen Anekdote ersehen wir übrigens auch mit Interesse, daß der sonst als unnahbar bekannte Kurfürst Karl Theodor es nicht verschmähte, den Künstler in seiner Werkstatt aufzusuchen, eine Gepflogenheit, die im Hause der Wittelsbacher nachgerade zu einer schönen, feststehenden Tradition geworden ist. Dieses Bild der Kurfürstin Elisabeth Auguste, etwas in konventionell höfischer Form gehalten, befindet sich jetzt im Schreibzimmer der sog. Kurfürstengemächer der Kgl. Residenz (München) mit prächtig geschnitztem Rokokorahmen in die Wand eingelassen. Während das Kolorit der Kleidung, der Draperien, der Kroninsignen usf. noch vielfach an seinen Vorgänger, den Hofmaler „de Marées", einen trefflichen Meister des Rokoko, erinnern, lassen bereits die Modellierung des Gesichts mit den breit gemalten und für scharfe Kontraste berechneten Schattenpartien die aufkeimende Eigenart des Meisters wie seinen nicht schmeichelnden Realismus erkennen. — Dank besonderen Entgegenkommens seitens des Kgl. Oberhofmeisterstabs gelang es mir, dieses schöne Werk, das lange als verschollen galt und nur durch einen schlechten Stich von J. A. Zimmermann bekannt war, an dieser Stelle zu publizieren.

In einem gewissen Gegensatze zu der oben gerühmten Bescheidenheit des Meisters scheint allerdings folgende Notiz zu stehen, die uns das Meuselsche Museum (Bd. XVIII, pg. 459—460) mitteilt: „Jetzt (1791) hält sich hier (in Mannheim) Herr



JOH. GEORG EDLINGER. Porträt eines jungen Mädchens
□ Bes.: Herr v. Back. Szegedin

Ettlinger auf, ein Künstler, mit dem das Frauenzimmer weniger als mit H. Klotz (dem landläufigen akademischen Porträtisten) zufrieden ist, obschon er sich verschiedene Mal in das hiesige Frag- und Anzeigsblatt also hat setzen lassen: ‚Es wird jedermann zu wissen gethan, daß der berühmte Herr Ettlinger, Hofmahler seiner Churfürstl. Durchlaucht von der Pfalz, von München hier angekommen. Er wünscht sich hier im Porträtmalen bekannt zu machen; an Gleichheit und Kunst soll nichts auszusetzen seyn. Er wohnt bey Herrn Landenberger, Hofbuchbinder neben dem Pfälzerhof dem Paradenplatz gegenüber.'" — Übrigens hatte derselbe mit dieser servilen Ankündigung wenig Arbeit erhalten, bemerkt das Füßlische Künstlerlexikon zu dieser etwas naiv anmutenden Reklame. — Es sind mir bis jetzt auch keine Werke Edlingers in der Mannheimer Galerie noch im dort altansässigen Privatbesitze bekannt geworden.

Digitized by Google

Um die bereits früher aufgestellte Liste von Besitzern Edlingerscher Bilder möglichst zu vervollständigen, seien noch folgende kurz mitgeteilt: Das K. K. Ferdinandeum in Innsbruck mit zwei prächtig erhaltenen Werkchen kleinen Formates, wohl Mann und Frau darstellend, das germanische Nationalmuseum in Nürnberg und das großherzogl. Landesmuseum im Darmstadt. Letzteres besitzt in dem Porträt des Grafen von Hainhausen ein vorzügliches frühes Werk des Meisters, und nicht von Pompeo Battoni, wie man seither annahm. Ferner in München: In der Kgl. Residenz (was ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Konservator Dr. Habich verdanke) noch das Porträt der Maria Anna, Gemahlin des Kurfürsten Max Joseph, nach einer Bezeichnung um 1785 gemalt. Außerdem im Privatbesitz: Ein großes Familienbild, neuerdings von Herrn S. Röhrer erworben, zwei Porträts bei Herrn Maler Clemens, ein besonders schöner Studienkopf bei Herrn Prof. Grützner, zwei Familienbildnisse bei Herrn Prof. Neumeyer und ein edles Damenporträt im Besitze des Verfassers. Im Münchner Kunsthandel tauchten von unserem Meister folgende Werke auf: Ein großes, kühn gemaltes Gruppenbild bei Herrn Hofantiquar J. Böhler, ein Männerporträt (vorm. Sammlung Flüggen) bei Herrn Helbing und zwei prächtige Studienköpfe, alter Mann und alte Frau (vorm. Sammlung Greb), die in dem nämlichen Kunstauktionshause um den äußerst geringen Preis von 410 Mark ihren Besitzer wechselten. — In Hamburg fand ich in der bekannten Sammlung der Frau Konsul Weber ein treffliches Bildnis des Domherrn Müller. — Zum Schlusse möchte ich noch das Porträt eines jungen Mädchens im Privatbesitze des Herrn v. Back in Szegedin wegen seiner vorzüglichen Qualitäten noch ganz besonders erwähnen. Die malerisch breite Durchführung dieses Werkes, das dabei als Ganzes weich und harmonisch wirkt, verbunden mit vertiefter Innerlichkeit der Auffassung, bewogen mich, es an dieser Stelle zu reproduzieren. Angesichts des geschmackvollen Arrangements begreift man, wie es möglich war, in England Werke unseres Edlinger unter dem Namen berühmter englischer Meister jahrelang in den Handel zu bringen. Befindet sich doch, wie mir Dr. Buchheit freundlicherweise mitteilte, im Museum von Dijon ein Bild Edlingers, das jetzt noch als „école anglaise“ bezeichnet wird.



Digitized by Google

Evolution du portrait en France après la Révolution

Par Prosper Dorbec (Paris)

L'art du portrait, à la suite de la Révolution, ne pouvait manquer de se trouver renouvelé. Au jour des temps nouveaux, l'individu est apparu au peintre avec des traits plus distincts et plus indépendants.

N'était-il pas jusque-là demeuré comme effacé sous les apparences communes à sa classe sociale? Dans la figuration du portrait il se trouvait toujours soumis à un certain formalisme d'attitude, voire d'expression, en rapport avec sa qualité. La main, par exemple, qu'elle tînt épée, plume ou pinceau, visait avant tout à un caractère général d'élégance ou de fermeté qui répondît au rôle social du sujet; le costume, dans son opulence professionnelle, ou sa coquette recherche, ou dans l'éloquence de son désordre, ne laissait qu'une part difficile au libre pli individuel. L'enquête morale avait peine à se poursuivre au delà du masque du visage.

Mais déjà, à l'époque de Louis XVI, les différences d'aspect entre la classe noble et la bourgeoise s'étant sensiblement atténuées, les saines et fortes mœurs de la moyenne société pénétrant dans les intérieurs familiaux de l'aristocratie, la pompe dans le portrait avait fait place à cette nette détermination de «confort» qui autorise, provoque même plus d'aisance d'attitude, plus de naturel. A l'homme, déchargé d'apparat, étaient mieux associés les objets qui aident à le définir; un peu du sentiment de Chardin venait pour ainsi dire envelopper sa figuration, dont les formes, sous le vêtement, gagnaient comme les accessoires en vérité matérielle et prenaient même, sous le ferme pinceau d'un David, d'un Duplessis ou d'une Labille-Guyard, comme un aspect de relief et de massivité. Quant aux femmes, prenez au Louvre telles images de Mme Victoire par Heinsius, de Mme Pécoul par son gendre David, comparez-les aux effigies du même sexe de l'époque de Louis XV.: qu'était devenue la fine et hautaine réserve de celles-ci? Bourgeoise et aristocrate n'ont plus rien qui les distingue. Si le naturel chez la femme réside plutôt dans la libre expression de sa sensibilité, ce qui, autrefois, ne se livrait qu'à demi, dans un demi sourire, sans un mouvement du corps ni le moindre geste qui sortissent de l'attitude conforme au rang, s'épanche ouvertement en un étalage soit de bonhomie accueillante, soit de félicité conjugale, soit de tendresse maternelle. Et, comme une telle franchise apportée à l'expression morale entraîne à une égale franchise dans l'interprétation matérielle, c'est encore là, comme pour les figures d'hommes, le droit désormais acquis au peintre d'insister sur la physiologie du modèle et d'introduire dans son portrait la vigueur d'accent du réalisme.

Greuze en cela avait été d'un grand exemple; il avait même provoqué dans le genre comme une école parallèle à celle des continuateurs idéalistes des Nattier et des Drouais. Tout portrait chez lui s'attachait autant à la vie organique du sujet qu'à

---

[1]) Cette étude fait suite aux articles que j'ai consacrés dans la Revue de l'art ancien et moderne (t. XXI, p. p. 42—52 et 133—148) au «Portrait pendant la Révolution» et dans la Gazette des Beaux-arts (3e Période t. XXXVII, p. 306) à «David portraitiste».

Digitized by Google

sa vie morale; son pinceau, chargé et actif, se plaisait aussi bien à poursuivre sur un visage ces flétrissures et ces rugosités qu'étale une peau fatiguée, que cette qualité de consistance translucide qui caractérise une jeune carnation; c'étaient vraiment des tissus palpitant, respirant sous la lumière, qu'il exposait devant les yeux, c'était, au voisinage des cheveux, l'épiderme qui s'enfonce et se fond dans la tiède et roussâtre moiteur. Les délicatesses de la vie de l'âme étaient sacrifiées aux dehors expressifs du tempérament. Sous l'influence de cette méthode, Boze avait accentué à ce point la lourdeur colorée de la face de Louis XVI en sa maturité, qu'au fort du déchainement révolutionnaire, son interprétation offrait un prototype aux plus haineuses caricatures du roi. On peut voir au Louvre, dans la salle consacrée aux peintres français du XVIIIe siècle, telle étude sur le vif par Greuze (n° 373) d'un inconnu au visage âpre et défait offrant presque les tons terreux, les appesantissements tourmentés du pinceau dont le même Boze allait user pour rendre en sa fièvre et sa bile le masque de Marat.[1]) La méthode, en effet, au cours de la Révolution, se trouve pleinement convenir à ces natures que l'ardeur des luttes entre partis projetait au dehors d'elles-mêmes et que, même réservées, concentrées, elle finissait toujours par forcer et par livrer à l'observateur dans toute leur crudité.



Portrait présumé de Jérôme Bonaparte par GÉRARD □

* * *

Aux nouveaux modèles que leur proposa la société reconstituée les peintres se trouvèrent apporter une méthode nouvelle d'interprétation. Ils semblent bien retardataires ces conseils adressés d'Italie à Gérard, en 1798, par un vieil ami de Carle Vanloo: «de faire en sorte que ses contours soient formés par des lignes un peu convexes et jamais par des lignes droites». Les lignes arrondies, incorrectes des prédécesseurs se resserraient, en effet, en un parallélisme rigide, l'attitude des figures avait perdu en souplesse ce que leur construction gagnait en sûreté et en solidité. Joint à cela que l'adoption du costume à coupe anglaise et de la culotte collante incitait dans le portrait à une inspection plus poussée encore de la structure, à une

[1]) Musée Carnavalet.



Pauline Borghèse par Mme BENOIT
□ Musée de Versailles

tension exagérée du dessin. — La même lettre reprochait au peintre de l'Amour et Psyché «son coloris en général un peu trop gris»; c'était la tendance commune du coloris de se modérer, pour qu'à la belle correction du dessin et à la finesse du dégradé revînt tout le mérite de la séduction. Aussi, malgré la sécheresse de portraits peints, par exemple, par Girodet, ne peut-on que se rendre à leur fermeté de construction, à la force de resserrement de leur plastique. D'une figure comme celle de son Mameluck de 1804 on disait qu'il n'en resterait que le torse, on y reconnaîtrait un vieillard de tempérament replet, élevé dans la mollesse des mœurs orientales; le député nègre Belley, au musée de Versailles, comme aussi le Chateaubriand court, trapu, à tête énorme, du musée de St-Malo, mettent très en évidence cette particularité de préoccupation.

Il est, d'ailleurs, un côté de l'observation pittoresque où l'excès de sobriété

Digitized by Google

semblait un peu se détendre et laisser place à quelque fantaisie, c'est dans la recherche des effets d'éclairage. On allait même jusqu'à tenter dans ce domaine de curieuses investigations. Relevons, par exemple, en un portrait dû à un élève de Girodet[1]) cette pose originale d'une jeune femme qui, assise sur le rebord de sa croisée, le dos tourné au dehors, interceptait ainsi le jour dont les ondes affluaient autour d'elle. Ces jeux de lumière frisante dédommagent de l'exclusion des franchises du modelé, alors taxées de maniérisme. Bien plus: fréquemment le souci se manifeste d'alléger l'ambiance autour du modèle, d'y donner l'impression d'une libre aération. On ne reculera pas devant le péril d'enlever la figure sur la pleine clarté de la campagne; au Louvre, voyez, de David, son fringant beau-frère Seriziat assis, jambes croisées, sur un tertre: n'y a-t-il pas là, non la découverte sans doute — la silhouette encore n'épouse le franc jour — mais comme le pressentiment, le désir du plein air? Justement, voici ce désir exprimé en toutes lettres dans un compte-rendu du salon de 1801, à propos d'un portrait du général Moreau par Gérard: «J'aurais aimé, y est-il écrit, que ce tableau eût été éclairé par le plein air plutôt que par un jour d'atelier de 45°. Mais cet effet difficile n'a pas encore été tenté en peinture».[2]) Et, dès 1804, n'est-ce par lui cette fois que voici bel et bien réalisé par un disciple même de David, le jeune Jean Dominique Ingres, dans un tableau également visible au Louvre, le charmant portrait de Melle Rivière? Notez que la manie de transporter sur la toile les froideurs d'aspect d'une statuaire d'ailleurs mal comprise n'a peut-être pas été étrangère à cette préoccupation nouvelle d'éclairage: quel jour, en effet, mieux qu'une lumière égale et limpide, pouvait mettre en valeur ce lisse et ce brillant de marbre qu'on aimait à prêter aux figures, cette pureté de dégradés et de contours poursuivie par l'abstraite esthétique du temps![3])

Ce fut donc presque à cette époque, comme ce devait l'être tout à fait à la nôtre, la fenêtre grande ouverte de l'atelier sur le dehors. Il ne manquait que de savoir s'affranchir d'une tyrannie de faux principes. Par malheur, en dépit de David lui-même, chez qui le portraitiste donnait de marquants exemples de renoncement à l'antique, beaucoup de peintres oblitèrent jusqu'aux traits des contemporains pour les rapprocher des modèles latins, leur rectifient la ligne du front et du nez, leur élargissent l'arcade du sourcil. Sous le lent polissage de leur pinceau le visage de l'homme lui-même s'affadit, s'efféminé; l'instrument glisse sur les accidents les plus significatifs du masque; ce qu'on s'efforce de donner c'est une généralisation ennoblie de la physionomie. Mais la visée convient à bien peu de figures, dont la plupart ne

---

[1]) Mme Villers.

[2]) Chaussard. Bulletin universel des lettres, des scinces et des arts.

[3]) Le même problème ne laissait pas d'ailleurs de préoccuper aussi Girodet qui, en 1812, s'attirait pour deux portraits de femmes cet éloge significatif: «On s'arrête devant ces tableaux dont les figures sont représentées au grand jour, c'est à dire sur le fond bleu le plus clair, et qui n'en ont pas moins de relief. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la pureté du dessin ou de l'extrême habilité avec laquelle M. Girodet donne une saillie aussi prononcée à ses figures sans le secours des masses d'ombres que la plupart des autres peintres auraient employées». Le Rouge et le Noir (relation sur la Salon de 1812).

Digitized by



Melle Rivière par INGRES (Salon de 1806)
Musée du Louvre

laissent rien saisir au trait qui veut ainsi les idéaliser. Là uniquement où le modèle, comme David le disait de Bonaparte, «évoque le camée tout fait», le procédé pouvait amener une effigie dégagée et nette, de belle et expressive synthèse. De si ambitieux principes, pour trouver leur emploi, en portraits comme en histoire réclamaient des héros.

* * *

Il se trouva que, sous le premier Empire, les qualités requises en art étaient propres à apporter quelque renouvellement même dans ces effigies conventionnelles, et d'ordinaire assez ingrates, qui appartiennent au genre officiel. On sait que, dans

Digitized by Google

ces représentations d'apparat, le modèle est plutôt envisagé par le dehors que sondé en lui-même, l'expression de son visage forcée dans le sens de sa fonction, l'intérêt historique plutôt qu' individuel, qu'enfin l'équilibre entre de somptueux accessoires, les savantes dispositions de draperies qui conviennent à cet ordre de tableaux en font des œuvres de façade, de caractère pour ainsi dire architectural. Les principes alors en cours eurent ceci de particulièrement efficace, qu'ils y vinrent resserrer et raffermir l'effet. Ils commandaient d'adjoindre à la solidité de charpente corporelle un rythme dans les plis du vêtement qui procédât directement des formes recouvertes; c'était, au préjudice, il est vrai, de la verve et de l'éclat, rompre avec l'usage de ces étoffes enflées, volantes, indépendantes, par lesquelles s'entouraient de tant de pompe et de prestige les figures royales, mais en revanche, c'était aboutir à des images de l'empereur fortement déduites en toutes leurs parties, où nul accent ne venait que de l'auguste modèle même et, dans la solennité de son costume, nul éloquent mouvement de ligne que de sa corpulence, sa pose, sa gesticulation.

Comparons les moyens qu'imaginèrent David et Ingres pour réaliser de la souveraineté impériale l'image la plus imposante et en même temps la mieux caractérisée.

Et d'abord ils ne se trouvaient pas en face de ce masque long, émacié, aux saillantes pommettes, fiévreux, ravagé presque, qui marque à ses débuts la période ascendante de la vie du héros. La bouche notamment revenait de cette déformation qui, dans les premiers portraits, par exemple la miniature de Guérin, l'allongeait, la desséchait et, aux commissures, la tordait suivant le goût réaliste de l'époque révolutionnaire; elle se fixait de plus en plus dans sa régulière et fine sinuosité de ligne. Les pommettes d'ailleurs s'étaient résorbées dans la courbe plus arrondie des joues. Lex yeux n'avaient plus cette expression farouche qui jusque-là avait fait presque oublier qu'ils étaient d'un bleu tendre et doux. De ce désordre en longues mèches tombantes qui caractérisait la mince silhouette du triomphateur de Vendémiaire, les légendaires cheveux plats, après avoir semblé, dans les figurations du premier Consul, vouloir dissimuler le dépouillement progressif des tempes (voir les Robert Lefèvre), s'étaient délibérément massés en cette autre légendaire mèche médiane qui reporta sur le front le rayonnement des sévères prunelles du général républicain.

Il appartenait au principal propagateur de l'idéal romain de fournir la meilleure image d'une autorité édifiée d'après cet idéal. Une telle image [1]) donne véritablement la physionomie du droit à ce qui pouvait être encore par d'autres taxé d'usurpation. Quel héros ne fallait-il pas seulement, mais quel artiste pour que pût prendre ainsi les apparences d'une vocation divine une autocratie née des désordres de la veille! Cette figure, jusque là concentrée, assombrie dans le désir de l'action, durcie dans l'atmosphère poudreuse des combats, d'après laquelle l'instinct réaliste du peintre, renchérissant témérairement cette fois sur le fait réel, avait commencé, en vue du tableau du Sacre, à esquisser une physionomie de soudard aussi prompt à porter la

[1]) Tableau reproduit en lithographie par Soulange-Tessier.



M. Ravrio, fabricant de bronzes, par RIESENER
□ Musée de Louvre

main à la garde de son épée qu'à s'emparer et à se ceindre soi-même de la couronne [1]) — la voici amenée à une plénitude presque sereine, à une majesté de traits quasi olympienne qu'ombre le seul souci du peuple et où le sentiment de l'entière puissance assure la stabilité des lignes; effigie énergiquement campée, d'équilibre, d'unité absolus, où le déroulement ample du drapé s'associe à la haute expression du visage et qui satisfait à la façon d'une architecture qu'on sent impérissable par la force et la justesse de ses proportions.

Mais David, là encore, s'assurait un pied dans le réel, maintenait son rôle expressif à la vitalité physique, laissait transparaître quelque chose de l'homme d'hier sous la majesté sacro-sainte de l'Imperator. Ce Napoléon trônant [2]) qu'Ingres

[1]) Dessin conservé au Louvre.
[2]) Reproduit au trait dans le recueil de Magimel.

Digitized by Google

peignit en 1806 pour une des salles du Corps législatif n'a, au contraire, plus rien d'humain, sa corpulence disparaît sous la surcharge des velours et des satins, son visage a la couleur inexistante de la spiritualité; c'est une figure hiératique emprisonnée dans les linéaments d'un vitrail. Assis sur un trône éblouissant d'orfèvrerie, dont le cintre, autour de son front et de son regard chargés de pensées, s'arrondit en large auréole, les bras, qui s'appuient sur le sceptre et la main de justice, écartant et déployant d'amples draperies, il prend place au rang de ces figurations de lointaine légende dont les traits s'immobilisent dans un synthétisme immuable.[1])

Contraste à noter entre ces effigies et celles que provoqueront les réoccupants prochains du trône: tandis que les premières s'attachent, par le geste comme par la pose, à exprimer l'autorité conquise, que chez Joséphine elle-même, par exemple, représentée dans les jardins de la Malmaison, la rêverie déjà toute romantique en laquelle l'induit la sauvage solitude évoquée par Prudhon ne saurait se passer de l'apparat de la pourpre et d'une ampleur d'attitude où se déploye la majesté du rang, les secondes, au contraire, aimeront à affecter un air de simplicité bourgeoise propre à rassurer le peuple, la direction du regard s'y fera moins altière, plus condescendante, comme par opposition aux images impériales où le sens en va plutôt de bas en haut, ou, tout ou moins, demeure distant, planant, dominateur.

L'intérêt de ces hautaines figurations césariennes, c'est surtout le caractère d'improvisation de leur cérémonial, c'est cette solution qu'on y voit apportée du jour au lendemain à la question des formes représentatives dans une cour constituée de toutes pièces. Il semble que tant de chamarrures et de broderies, sur ces attitudes de mannequins, aient été tirées pour quelque drame à grand spectacle d'un magasin de décors et de costumes; il vous revient, en les considérant, ces menus incidents du défilé à la cérémonie du Sacre, l'Empereur, du bout de son sceptre, donnant sur l'épaule de son oncle le cardinal Fesch pour lui faire prêter l'oreille à des prescriptions. . . . Relevons toutefois encore à l'actif de l'époque, sous l'effet de la hantise des antiquités impériales, une bien curieuse particularité de mise en scène dans un portrait, médiocre d'ailleurs en soi, de Joséphine par Guyon-Lethiers (au musée de Versailles): l'ardent coloris du fond et le monumental trône de bois massif y concourent à l'effet le plus inattendu; le peintre du Supplice des deux fils de Brutus semble, en la circonstance, avoir conçu son œuvre sous l'influence d'une lecture de Suétone comme le pourra faire, à trente ans de là, Thomas Couture, car c'est déjà d'un romantisme hanté de basse latinité et de singularités décadentes. Et pareille interprétation eût-elle été après tout si inappropriée à la mince et étrange figure de la princesse

[1]) Ces deux images ont ceci de commun entre elles qu'elles ne tirent que d'elles-mêmes leur intérêt expressif, qu'elles restent indépendantes du dehors, isolées qu'elles sont dans leur méditation souveraine. Les autres peintres, pour donner à leur interprétation l'apparence de la vie, ont eu besoin de sous-entendre un spectacle extérieur vers lequel était censé se diriger le pas ou tout au moins l'attention de leur modèle. C'est de cette manière que Gérard aux châteaux de Versailles et de Fontainebleau) réunit dans le même signification de volonté agissante le visage décidé et la jambe se portant en avant. Quant à Robert Lefèvre (à Versailles), c'est ici qu'apparait l'inaptitude aux hautes synthèses de ce talent issu des grâces aisées de l'ancien régime.

Digitized by Google



Portrait de M. de Nanteuil-Lanorville par PAGNEST
□ Musée du Louvre

Borghèse qui se voit dans la même salle peinte par Robert Lefèvre et par Mme Benoît? Quelles extraordinaires prunelles elle coule dans le portrait, de lignes presque symétriques, où cette dernière l'a en quelque sorte immobilisée, — de son pinceau lui martelant les chairs à la façon de son maître David quand il voulait exprimer l'éclat de la jeunesse! Le caprice perpétuel de cette nature d'enfant ne faisait-il pas d'elle, sous le cercle étincelant d'une couronne et dans la gaîne étroite d'une robe à taille haute, un être raffiné digne de présider à une cour byzantine?

Un masque comme celui de Napoléon domine les plus emphatiques oripeaux de même qu'il élève à sa dignité les plus modestes accoutrements. Mais que dire de la plupart des représentations d'apparat de ses frères et de ses beaux-frères, — que Gérard, dans leurs culottes de satin, leur bas de soie, et sous leurs coiffures à panache, les découpe en minces silhouettes, ou qu'un Kinson, par exemple, s'il les dresse, démesurément les allonge, comme il les casse s'il les assied! Pour sauver

Digitized by Google

l'intérêt de ces pompeuses mises en scène, ce n'est pas trop que les colorations de Gros, et encore y demeurent-elles impuissantes si elles ne s'adjoignent, comme dans le Murat ou le Jérôme, roi de Westphalie, la belle fougue débridée ou contenue de la figuration équestre.

Il n'y a, à l'époque, de vraie noblesse que dans la force guerrière. La fermeté de l'allure alliée à l'expression de l'intrépidité remplace le port du grand seigneur d'autrefois. Et même ne peut-on pas avancer qu'en France, le portrait militaire, depuis les énergiques et littérales effigies dessinées par les Clouet et les Dumonstiers, n'a guère réapparu dans tout son caractère qu'à partir de la Révolution? Dans l'intervalle, l'image d'un chef d'armée, d'un grand Condé comme d'un de Saxe, malgré la cuirasse, les cuissards, malgré toute la virilité de décision accusée sur les traits, respire à peine la vie des camps et à l'œil n'en dit guère plus qu'une panoplie à une muraille. Le héros a été travesti en une sorte de dieu Mars. Le conventionnel, les attributs en surcharge restreignant l'aération du tableau, pesant de tout leur poids sur le cadre, font de ces figurations les moins captivantes de l'ancien régime. De plus, le courtisan y transparaît trop sous le clinquant de l'armure; en société en effet, quelque considération que lui attirât la gloire des combats, il fallait au conquérant dépouiller le soldat et remettre en avant le prestige de la race. — A dater des campagnes de la République, le guerrier ne saurait plus guère se parer d'une autre noblesse que de celle dont l'a revêtu l'action de la bataille; aussi ne quitte-t-il jamais le costume; l'éperon et le sabre résonnent sur les parquets. On croirait en entendre le bruit quand on pénètre dans la salle du Louvre où le général Fournier-Sarlovèze par Gros, le médecin militaire Larrey par Girodet, le général d'artillerie De Salle par Pagnest, M. Dieudonné par Géricault, et l'extraordinaire carabinier du même, mêlent aux élégances de Joséphine et de Christine Boyer, de Mmes Récamier et St Jean d'Angely, comme une odeur âcre de poudre. Notez que ce n'est pas de la toile de Gros qu'il s'en dégage le plus, malgré toutes les fumées qu'on y voit s'élever dans les fonds. Ses portraits militaires, en effet, dans l'éclat de leur frais coloris, dans leur éloquence d'air et d'attitude, manquent un peu d'âpreté réaliste, et toujours témoignent de l'apprêt pour la parade; ses héros préférés, à lui, l'ancien brillant Inspecteur aux revues à l'armée d'Italie, ce sont les plus beaux sous le neuf scintillement des boutons et des dorures. Voyez de quelle façon, au contraire, sur des visages comme celui de Larrey, de De Salle, la patine de la vie des camps s'allie chez le premier à la dignité, chez le second à l'intellectualité de l'expression. Chefs, ils ont la peau pénétrée des mêmes morsures de l'air vif, du soleil ardent, de la poussière et de la fumée, que le carabinier de Géricault. Cette concentration de vérité réaliste sur ces deux physionomies ajoute même à leur prestige. Elle continue la vigueur d'accent par laquelle le portrait pendant la Révolution accusait leur tempérament aux farouches champions de la Liberté et suppléait ainsi à l'autorité de la race par la puissance de l'individualisme.

* * *

Du trône impérial à la bourgeoisie la transition, pour ainsi dire, n'existe point, et tout ce qui n'est pas militaire est bourgeois. On sait comment déjà, du temps de

Digitized by Google



Portrait de Mme Rivière par INGRES (Salon de 1806)
□ Musée de Louvre

Louis XVI, les allures de la cour s'étaient rapprochées de celles de la classe moyenne et la dignité des nobles dans leurs portraits avait abandonné de sa roideur; maintenant ce seraient les façons de la bourgoisie qui, à mesure qu'elle participe davantage aux honneurs officiels, se raidiraient. Quel agrément, sous l'ancien régime, les images aristocratiques n'offraient-elles pas par le naturel de leur fine distinction! le peintre n'avait alors qu'à s'inspirer de ses modèles. Sous l'Empire, il lui faut le plus souvent rectifier, fondre, comme le fait Gérard, sous une banale apparence d'homme du monde ce que peut offrir de rugueux certains originaux — à moins d'adopter le franc parti de David dans son portrait de François de Nantes en costume de baron de l'Empire, c'est à dire de suppléer au défaut de la noblesse de race par une sorte de grossissement imposant de l'invidualité.

C'est, en effet, par des enquêtes positives, disons même appesanties, sur les

Digitized by Google

individus qu'à cette époque l'art du portrait prend se revanche et sait atteindre à une vraie puissance d'accent. C'est David l'instigateur de cette extraordinaire curiosité pour l'absolue vérité iconographique, le même qui a déterminé les grandes lignes de l'apparat impérial, mais qui, avant d'édifier l'image d'un César, avait modelé en toute sincérité, et avec une franchise parfois téméraire, la trop courte série modestement inaugurée sous Louis XVI par ses proches. Dans ces enquêtes se mesure la portée physiognomonique dont est capable l'insistante mais clairvoyante honnêteté de la nouvelle école. La rigueur de principes apportée au dessin a fait ressortir tout le profit qu'il peut y avoir pour le portrait si en aucune de ses parties rien n'est relâché de l'observation la plus sévère ni soustrait à un enchaînement des plus absolus; surtout, depuis que l'accoutrement, ayant rejeté la perruque uniforme à marteaux et poudrée, et désormais restreint aux étoffes unies et ajustées, par là chez chacun montre mieux à découvert les particularités de forme et de maintien. Qu'il s'agisse d'exposer un individu de pied en cap et dans son entière évidence, de le camper en une attitude révélatrice, c'est alors qu'il est bon que le trait vienne faire prédominer son langage précis, préétablir le rapport de toutes choses, assurer une unité parfaite de construction aussi bien que de signification. Chez Ingres le procédé réalisera de si typiques ensembles que plusieurs de ses portraits, ceux principalement pour lesquels il a adopté le ton plus familier de la mine de plomb, sembleront presque transmettre à nôtre souvenir des «créations» d'acteurs comiques; une figure comme M. Leblanc, de la collection Bonnat, pareil, pour prendre un nom fameux dans le théâtre du temps, à quelque Baptiste aîne qu'on verrait droit campé devant la rampe, révèle en son auteur un sens de la plus fine comédie: l'agencement du costume, depuis la chaussure jusqu'au chapeau, le large collet relevé qui sert de fond à la malice du regard, cette main sur la hanche, cette autre, écartant l'ample manteau romain, qui répond si juste au caractère de la physionomie et a le geste de dire: me voilà, que vous semble du personnage? — où trouver, dans une transcription d'être vivant, un plus naturel découlement de toutes choses? . . Et, assis dans la compagnie des siens, M. Forestier, le magistrat lettré dissertateur, surpris, une pincée de tabac à la main, à l'énoncé de quelque aphorisme bien senti, sans doute une citation d'Horace (le livre peut-être qu'il tient sous son bras), et le geste comme en suspens sous l'œil du dessinateur, ou le regard derechef à la poursuite d'une autre chose à dire, et ainsi jetant le mot qui porte devant la mère retranchée dans ses réflexions, devant le parent habituellement là pour faire réplique à la loquacité du père, devant la jeune fille, «ornement du foyer», debout au centre comme la plante qui a grandi dans cette «paisible et honnête atmosphère»! . . . C'est bien là ce que doit réaliser dans ses moments de détente un art qui, au fond, ne s'en accorde guère, et ne saurait se dérider que par l'effet même d'une gravité d'observation qui achemine à la caricature. (Rendez-vous compte aussi de la curieuse définition des types dans le tableau de Heim sur la Distribution des récompenses au Salon de 1824). A considérer où aboutit parfois ce tenace dépouillement de l'individualité, on se demande si en même temps le rigorisme davidien n'a pas aux Henri Monnier, aux Daumier, forgé leur instrument, qu' Ingres ensuite leur aurait aiguisé!

Digitized by Google

Mais, avant de voir ce rigorisme porté par un rénovateur comme le peintre de M. Bertin à son maximum de signification, jetons un coup d'œil sur ce que déjà il réussissait à tirer de portraitistes comme Riesener et Pagnest, asservis à la convention.

De Riesener le portrait de M. Ravrio fabricant de bronzes, au musée du Louvre, attesterait à lui seul tout le sens de l'individualité qui s'acquérait à regarder David caractériser sur la toile un être vivant, quel art surtout de saisir le modèle à la fois dans le volume et le libre mouvement de sa corpulence! De tous les disciples du maître celui-là, dans le portrait, est le plus étroitement attaché à sa méthode; il ne s'est guère hasardé à d'autres moyens que ceux qu'il gardait de sa formation dans le célèbre atelier; s'il a une tendance personnelle, c'est à les alourdir, sans pour cela maintenir toujours aux dessous leur riche plénitude, à les vulgariser en quelque sorte, sans conserver non plus à la matérialité sa belle force d'accent.[1]) Ici cependant, sous ces teintes conventionnelles et maussades, sous cet excès, en vérité, d'indifférence pour les séductions de la couleur, au dessous de ces pesanteurs de facture, que de justesse d'observation! la parfaite réalisation que voilà du négociant d'art alliant la vivacité loquace de l'esprit et le discernement de l'homme de goût! Le critique du Salon au Journal de l'Empire en 1812 soulignait chez Riesener le «rapport presque toujours bien saisi des habitudes du corps, de l'âge et de la physionomie»; en effet, comme ce visage replet, aux yeux bleus non sans



Mme Aymon (dite la belle Zélie) par INGRES (1806)
Musée de Rouen

[1]) Du moins apparaît-il de la sorte à Carnavalet dans son image de l'actrice Dugazon âgée, à Versailles dans une série de demi-figures exécutées pour la plupart au temps de la Restauration (retenu qu'il fut de 1816 à 1824 en Russie, dans la société moscovite). Cet aspect souvent un peu commun de sa facture lui pourrait faire attribuer certains tableaux non signés, et ayant quelque prétention à la solidité davidienne, tels qu'un portrait de Danton au musée Carnavalet, celui de Mme Tallien au musée de Douai.

Digitized by Google

malice, à la bouche lippue mais nullement grossière, s'offre bien en complément à ce corps opulent mais actif, alerte, rempli d'entrain dans sa rondeur!

La soumission à la réalité du modèle se faisait avec le jeune Pagnest[1]) plus absolue encore. Elle ne tournait pas pour cela à la froide mesquinerie, elle respirait, au contraire, comme l'avidité, la passion du vrai. C'étaient moins, en effet, les défectuosités extérieures qui intéressaient ces consciencieux artistes que le dedans physiologique; si l'on ne voit pas aux physionomies de leurs portraits affleurer l'âme en reflet léger, on la sent sourdement s'agiter sous l'opaque enveloppe matérielle; elle y est unifiée avec le tempérament. Charles Blanc[2]) a relaté les conditions presque torturantes que le peintre avait imposées et à lui-même et à son modèle pour retracer dans sa rigoureuse exactitude la personnalité de M. de Nanteuil-Lanorville (On sait quelle cause de tourment était aussi pour Ingres l'exécution d'un portrait!). Son inlassable poursuite du serré dans le rendu avait amené Pagnest à une manière toute personnelle d'analyser le sujet, laquelle consistait à le déchiffrer en quelque sorte morceau par morceau. «Si le spectateur est placé au point de vue et qu'il ne considère que le résultat, reconnaissait un critique en face du portrait de M. de Nanteuil, il s'écrie que c'est une merveille; s'il s'approche pour se rendre compte des moyens, il voit que l'artiste emploie le plus pénible. Le peintre, en effet, ne procède que par méplats; il exprime toutes les surfaces par une suite de facettes qui ressemblent à un travail fait à coups de marteau. La nature, même vue de près, n'offre pas cet aspect d'un polyèdre . . .» La toile en question est trop haut placée pour que nous puissions la juger par nos propres yeux, et peut-être d'ailleurs la patine du temps a-t-elle atténué, nivelé sous un chaleureux émail cet aspect de martèlement; mais le portrait du général de Salle, en cimaise encore, il y a quelque temps, permettait d'apprécier la manière du peintre et de constater malgré tout une réelle vigueur dans cette minutie. De près, le modelé du visage et des mains révélait une juxtaposition à l'infini de petites touches dorées correspondant à autant de saillies minuscules de la forme auxquelles s'accrochait la lumière, mais ce n'était pas la lumière en soi qui se subdivisait de la sorte, c'était la forme elle-même; il y avait non préoccupation du dehors mais inquiétude excessive du dedans, curiosité méticuleuse de dessinateur poursuivant sous l'épiderme jusqu'aux moindres révélations de l'intime structure.

Pagnest mourut à vingt-neuf ans; voilà donc un élève de David de qui la particularité de talent, en ayant eu le temps de se révéler dès les jeunes années, montre bien, à l'encontre de l'opinion commune, que la prétendue domination de l'éducateur n'était pas si comprimante. Si on en voulait une autre preuve, on la trouverait encore au Louvre, en mettant en comparaison avec le tableau de Riesener quelque œuvre d'un autre disciple, l'effigie, par exemple, du jeune fils du baron Larrey ou celle des demoiselles Mollien par Rouget: les deux artistes ont bien la solidité d'exécution qui se gagnait à cultiver le peintre du Marat, mais n'y a t-il pas dans les deux toiles de Rouget une recherche tout de même de distinction de facture qui les différencie sen-

[1]) Il mourut en 1819, à l'âge de vingt neuf ans.

[2]) Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole francaise, T. III. Appendice.

Digitized by Google



Portrait de M. Rivière, maitre des requêtes, par INGRES (Salon de 1806) Musée de Louvre

siblement de la peinture de Riesener, quelque chose qui, par exemple, dans l'image des deux jeunes sœurs, par la polissure du modelé et le raffinement des extrémités rappelle, mais plus nourrie et plus pleine, la manière de Gérard, quelque chose aussi, dans la suavité argentée des chairs, dans le doux rayonnement du sourire, qui aurait été empruntée au charme de Prudhon?

Pour faire éclater dans toute la force de leur vertu les solides principes en vigueur, il restait encore à les dépouiller de ce que, par la coloration, ils trainaient encore de banal et d'impur. Ce fut l'œuvre du génie opiniâtre d'Ingres, qui en même temps ne craignit pas de les pousser à leurs plus extrêmes limites.

Le parti pris réaliste de certaines effigies davidiennes, celle d'un marquise d'Orvilliers, par exemple, reproduite en toute la matérialité de sa belle corpulence, n'était pas pour intimider le prochain peintre de Mme Rivière; certes, il eût détourné

Digitized by Google

les yeux devant la laideur de Mme Morel de Tangry et de ses filles, mais dans la plupart de ses images de femmes, surtout si l'original y prêtait peu, il ne devait guère non plus se mettre en peine de spiritualité. Seulement, après le franc goût populaire, voisin du naturalisme flamand, dont son maître avait fait montre, il apportait le raffinement d'un esprit à la fois plus ardent et plus tendu, plein de défiance pour la libre expansion des formes telle que l'avait pratiquée l'art septentrional, plein de dévotion pour les exemples de force contenue donnés dans les premiers temps de la Renaissance italienne. Du professeur au disciple, en somme, un troisième artiste s'était interposé, Gérard, mais le Gérard de la belle époque, antérieur à la trop grande vogue qui fut préjudiciable à son talent.

L'ancien camarade d'Ingres chez le peintre des Sabines n'avait pas, en effet, adopté la réaliste massivité de facture de leur éducateur commun; même dans les plus intimes de ses représentations, celle de l'Orfèvre Auguste au milieu de sa famille, par exemple, il ne se départait point d'une élégante réserve. Chez lui la beauté, même voluptueusement assoupie, ainsi qu'elle apparaît dans l'effigie de Mme Récamier, n'offrait rien de cette sorte d'exhalaison sensuelle où le pinceau volontiers physiologiste de David s'était attaché à baigner les carnations du même modèle, dans la fameuse ébauche du Louvre. Ces divergences de l'élève d'avec le maître, cet abâtardissement, si l'on veut, de l'art robuste de l'éducateur, n'en comportaient pas moins une distinction, une intelligence de la mode et de tout ce que nous baptisons du nom de «modernisme», qui ne furent peut-être pas sans intéresser, à ses débuts dans le portrait, Ingres plus jeune que Gérard de dix ans. On sait par le vte Delaborde le grand cas que le peintre de la Source faisait du tableau de l'Amour et Psyché. Telle figuration familiale par son condisciple comme Melle de Vindé au piano à côté de Mme de Vindé, ne s'offrit-elle pas à sa pensée quand il dessina la petite scène d'intérieur d'après ses amis les Forestier? La pose alanguie de Mme de Rivière, au Louvre, ne doit-elle rien au souvenir de Mme Récamier par Gérard?

Mais de l'un à l'autre il y eut vite tout l'intervalle que laisse par derrière soi un régénérateur.

Où la différence entre leurs vocations se marqua bien, ce fut, lors de l'apparition dans l'atelier de David de ceux qu'on appelait les «penseurs» ou «primitifs», à l'inégale portée qu'ils attachèrent aux théories «préraphaélites» de ce jeune parti. L'auteur de l'Amour et Psyché ne leur accorda qu'un sacrifice très passager; au contraire, Ingres fut de ceux qui y persévérèrent, dans la mesure du moins où il estima qu'elles se justifiaient. La part considérable qu'il prit au salon de 1806[1]) fut même comme une occasion pour le public de juger de ces théories dans leur application à la réalité du portrait; outre sa propre figuration, du genre de celle que conserve le musée de Chantilly, et le Napoléon trônant dont nous avons parlé, le jeune peintre avait envoyé les trois effigies, réunies aujourd'hui au Louvre, de M. Mme et Melle Rivière.

[1]) Au Salon de 1802 il avait envoyé un portrait de femme; la Revue du Salon de l'an X est seule à en avoir fait mention, et encore dans les termes suivants: «Lecteurs, faites-nous grâce de celui-ci, nous ne savons que dire.»

Digitized by Google

C'était là comme son bilan de portraitiste avant le séjour de Rome, où il venait à peine de partir quand commença l'exposition. Ces toiles provoquèrent un déchaînement de critiques comme il n'en naît jamais, du reste, qu'à propos de talents voués à un grand avenir. C'était la rupture hardiment proclamée avec ce que conservaient de vétuste et de poncif les procédés de peindre alors accrédités; fi même de ces recettes ressassées et usées de clair-obscur qui feraient croire que l'art suprême de peindre consiste à donner au regard la sensation de tourner autour des formes! des teintes clarifiées au besoin, un coloris d'apparence inconsistant jusqu'à la sécheresse, allégé d'ombres jusqu'à en perdre tout semblant d'enveloppe atmosphérique; enfin le visage humain défini par un trait presque schématique, d'un rigorisme digne d'Holbein.[1])



La femme du peintre Granger par lui même
□ Musée du Louvre

C'est du moins la première impression quand apparaît Mme Rivière. Mais, à mesure que l'œil observe le tableau, cette sécheresse s'atténue, puis arrive à se faire oublier ou plutôt même admettre pour certaines nuances de modelé, d'une infinie délicatesse, qu'un clair-obscur eût peut-être absorbées. Par exemple, si sur le front les boucles d'ébène se découpent avec un désintéressement

[1]) De ce que dans la majeure partie de ces toiles il avait été fait un emploi prédominant de tons blancs, la «critique en vaudevilles» (Arlequin au Muséum) en avait tiré matière à couplets:

Ingres a le faire blanc;
Oui, chez lui tout est blanc.
Il vient de peindre l'Empereur en blanc;
On croit voir un fantôme blanc,
Car il a le visage blanc,
Le reste du corps est tout blanc,
Son trône est blanc;
De loin ce tableau paraît si blanc
Qu'on le prend pour le Mt Blanc.

Puis, fidèle au blanc,
Ingres s'est peint en blanc.
Là son portrait ressort d'un fond blanc,
Son habit est gris blanc,
Il tient un crayon blanc,
Puis il efface quelque trait blanc
Avec un certain mouchoir blanc.
Mais ce n'est pas là le plus blanc:

Voyez-vous cette femme en blanc (Mme Rivière)
Sur un carreau bleu qu'on croit blanc,
Tant l'œil n'aperçoit que du blanc?
Son front est blanc,
Son nez est blanc,
Son col est blanc,
Son corps est blanc,
Son voile est blanc,
Son schall est blanc,
Bref, tout son vêtement est blanc.

Digitized by Google

excessif de la ressemblance matérielle, à côté, quelle vérité de tiédeur moite aux tempes, et, dans ce teint olivâtre, sur ces flancs mobiles des narines, par tout le masque du visage, quelle curiosité, se poussant jusqu'au réalisme, de ce tempérament de femme en son mol abandon! Car il ne s'agit guère ici d'analyse d'âme; plutôt: quelle admirable plénitude de contour étend sur les coussins bleutés le bras gauche à découvert! et cette sorte d'engourdissement fiévreux en lequel semble, jusque par ses prunelles dont le regard somnole, se complaire le visage hâlé du modèle, comme on le devine se propageant sous les étoffes par tous les anneaux déroulés de ce corps alangui! Quelques autres femmes peintes par Ingres en ses plus ardentes années nous sont de même bien moins révélées dans leur intimité de pensée que dans leur naturel physiologique: songez à la belle Zélie (Mme Aymon, 1806), à Mme de Sénonnes (vers 1810), lesquelles participent à cette existence d'âme végétale que Paul de Saint Victor attribuera à l'image de la Source, tant elles ne paraissent vivre que par la respiration de leur pulpe charnelle, par l'haleine de leur bouche, entr'ouverte à la façon d'un calice floral; ni l'une ni l'autre cependant n'expriment la sensualité de Mme Rivière. Encore qu'une telle indolence d'attitude ne fût pas inédite en France dans l'art du portrait, principalement depuis que, sous Louis XVI, Greuze en avait mis le sensualisme à la mode, jamais, malgré l'emploi des teintes plus nourries, malgré l'appel aux ombres évanescentes, on n'en avait rendu à ce point de hardiesse — et de ce ton sévère qui aggrave encore — la volptueuse animalité.

En poursuivant, au risque de la sécheresse, ce «modelé dans le clair» dont, à deux ou trois ans de là, sa Vénus Anadyomène allait réaliser la plus sereine application, Ingres répondait à cette sorte d'aspiration vers le plein air qui se manifestait alors dans les ateliers. Nous avons indiqué combien, à ce point de vue, apparaît typique le portrait de Melle Rivière; profilant sa marche au dessus d'un paysage de frais azur, prise dans le frôlement d'une jolie clarté matinale, elle fait déjà penser à quelque représentation moderne de promeneuse au bord de la mer, de promeneuse de Van Rysselberghe.[1])

---

[1]) Le Journal de l'Empire paraît avoir été le seul à faire mention spéciale de ce tableau (no 275 au livret) «devant lequel, trouve-t-il, on ne s'arrête pas assez et où les défauts de la manière adoptée par l'auteur sont beaucoup moins sensibles».

Il y eut certainement un artiste pour qui les qualités inédites de ce portrait ne passèrent pas inaperçues: Jean Perrin Granger. C'est lui qui, en 1800, avait primé Ingres au concours pour le prix de Rome; il avait adopté les mêmes principes rétrogrades, subissant les mêmes blâmes de la critique, soutenant en un mot le rôle d'un vrai compagnon d'armes. Ingres à Rome, en 1811, avait reproduit à la mine de plomb ses traits ainsi que ceux de sa femme. Un de ses tableaux d'histoire les plus remarqués avait été son Berger Cyparisse du Salon de 1817; le Cyparisse était presque une transposition de la sculpture de Chaudet, et l'Apollon entre les bras duquel il expirait avait aussi le défaut de trop rappeler la statue du Belvédère, mais les deux froides figures s'enlevaient sur une magnifique prairie où, sous un ciel transparent et des nuages aériens, l'air et la lumière circulaient avec liberté dans tout l'espace (Miel, S. de 1817). Des éloges étaient adressés principalement au portraitiste, encore qu'on lui reprochât sa prédilection, à l'instar d'Ingres, pour les «gothiques» (Journal de l'Empire, 9. févrièr 1813 — Débats, 11. Novembre 1814). Un portrait de jeune fille, conservé au musé de Versailles dans une des salles consacrées à la famille impériale, signé de son monogramme et daté de 1808, offre certaines simi-



Le peintre Granet par INGRES
□ Musée d'Aix

Pour M. Rivière, maître des requêtes, dont le portrait est d'une si suprême distinction, la rigueur du système s'était quelque peu atténuée. Au lieu de cette

litudes d'exécution avec celui de Melle Rivière et tranche véritablement par la facture sur toutes les effigies environnantes. Il s'agit là de Charlotte Bonaparte, fille de Lucien et de sa première femme, cette même Christine Boyer dont l'élégiaque figuration posthume par Gros rafraîchit de ses tons transparents la grande salle du Louvre réservée aux toiles de la Révolution et du Ier Empire. Du stylet qu'elle tient à la main elle a gravé sur une colonne la lettre anglaise L [Lucien], qui embrasse les premières syllabes des noms de sa mère [Christ...] et de sa belle-mère [Alex...], Alexandrine Jouberthou. Elle est à peine âgée de quinze ans, figurée là sans doute à l'occasion de la tentative qui avait été faite par l'Empereur de l'unir au prince des Asturies. Comme les portraits peints par Granger, dont la vogue ne se prolongea guère au delà du règne de Louis XVIII, sont assez rares à rencontrer, celui-là est à ajouter à cette image ambrée de la femme de l'artiste qui, sous sa coiffure en turban, dans son dessin bien arrêté et sa chaleureuse gamme vénitienne — d'Ingres par là rappelant la «belle Zélie» — a pris place depuis peu parmi les collections du Louvre (don de Mme Paul Meurice, qui a gratifié en même temps le musée Carnavalet d'un ferme portrait, tout de noble expression, du peintre par lui-même).

Digitized by Google

sorte d'émail où se solidifie le subtil modelé de la femme, c'est avec bien du fondant et du savoureux que le mari allonge son fin sourire. L'homme qui est assis là est un délicat — comme M. Ravrio, un manieur, un dégustateur de belles choses; les menus objets étalés sur le tapis de la table — livres et estampes — ne l'indiqueraient pas, que cela se devinerait rien qu'à son visage, et à la main qui y fait écho sur le bras du fauteuil. Ces objets rayonnent de l'éclat doux et léger, sont touchés du pinceau délicat qu'il fallait pour que tout fût en concordance avec l'expression de raffinement que dégage la physionomie; c'est même un petit coin du tableau où se peut constater en passant, en dépit de la facture très rétrograde du reste, la persistance des brillantes tonalité s qui venaient-d'être au goût du siècle précédent.

Quand Ingres, lauréat du prix de Rome depuis 1801, put enfin, après cinq ans, obtenir du gouvernement son envoi à la villa Médicis, son goût exclusif pour l'archaïsme ne tint pas longtemps devant la plénitude de maîtrise de la Renaissance. Au musée de Rouen il y apparaît bien au portrait de Mme Aymon, la surnommée la «belle Zélie», un des premiers qu'il ait peints là-bas, et déjà plus chaleureux, plus nourri, plus fondant; au Louvre, la transformation est pleinement manifeste avec les deux figures, datées de 1811, de M. M. Cordier et Bochet. Celle de M. Cordier — pareillement le Granet du musée d'Aix — rappelle l'énergique ampleur de certaines images réelles par le Sanzio, comme les Suisses agenouillés de sa Messe de Bolsène; la dernière constitue même, dans l'œuvre d'Ingres, un de ces morceaux devant lesquels il est impossible de ne pas lui reconnaître des qualités de coloriste volontairement discrètes. Le vêtement brun, les gants verdâtres, sont d'une association délicate que rejoignent, par delà les blancs crémeux du linge et du gilet et le tiède modelé du visage, les chaleureuses tonalités des cheveux châtains. Il y a là une certaine union de morbidesse et d'harmonie étouffée qui est dans le goût des plus raffinés coloristes. Il est à constater, à ce propos, combien chez Ingres l'éloignement pour ces procédés trop matériels et trop apparents du pinceau qu'il jugeait indigues de l'art, ne l'empêche pas de traduire avec fidélité la carnation propre à chacun, mais avec cette mesure qui la maintient dans son juste rôle et laisse à la forme et aux contours leur valeur de signification. Il y apporte une diversité de rendu qui manquait certainement à la plupart des autres portraits dus à l'école de David, dans lesquels presque toujours le même modelé se trouvait appliqué aux figures.

On est étonné d'ailleurs, si l'on passe en revue tous ces portraits, et surtout si on les compare, de leur appropriation en toutes choses à chaque caractère. Ce qu'il y a d'un peu sec, vif et, pour ainsi dire, extérieur dans le coloris de M. Cordier convient à cette figure brune, décidée, à cette main énergique, à cette allure d'homme d'action; comme le moëlleux, au contraire, la tiédeur, l'intériorité, en quelque sorte, de l'autre peinture, se concilient en tous points avec le lymphatisme frileux, au doux regard bleu, de M. Bochet. — A côté d'un naturel paisible comme celui-ci, quelle vitale ardeur encore ne voilà-t-il pas soit librement manifestée dans la figure du provençal Granet (musée d'Aix), soit concentrée, à l'âge des promesses, dans celle de notre artiste (musée de Chantilly)! Jugez comme, dans ces deux tableaux, les mises en scène aussi ont été choisies pour la plus claire évidence du tempérament: si Granet, à Rome,

Digitized by Google



Mme de Sénonnes par INGRES
□ Musée de Nantes

s'en va se profilant, son carton à dessins sous le bras, sur une terrasse, au dessus d'un vaste horizon de toitures, c'est qu'avec sa méridionale franchise, il fallait qu'il fût évoqué, non à l'intérieur d'une de ces chapelles ombreuses où en quelques rayons il concentrait la lumière pour en mieux analyser les effets, mais à l'air libre de cette ville des arts à lui familière en ses moindres recoins, et comme s'il y était rencontré poursuivant, nourrissant dans sa tête quelque nouveau motif à peindre; — si le second s'est présenté lui-même confiné dans la solitude de l'atelier, c'est qu'en s'observant dans la glace, il a senti qu'à la ténacité empreinte sur ses traits, en même temps qu'à sa pleine clairvoyance déjà des principes à faire triompher, convenait, dans le demi-jour le plus retiré, le plus austère tête à tête avec le labeur. — Opposez de même les deux célèbres figures de Mmes Devauçay et de Sénonnes, peintes durant ce premier séjour en Italie. Les bras de la première qui reposent mais sans alanguissement, sa poitrine

Digitized by Google

sans soutien, indifférente à tout artifice, l'absence de tout vain colifichet, laissent se porter au front et au regard la concentration de l'être; le tableau, malgré sa date (1809), semble se soumettre encore à une austérité archaïque dont s'accommode fort bien d'ailleurs l'intellectualité d'expression du modèle. — Avec Mme de Sénonnes, Ingres s'est vu en présence d'une nature plus essentiellement féminine. Remarquez qu'il a, cette fois, précisé tout un coin d'intérieur, et ainsi étendu au delà de la figure l'intérêt du portrait; le reflet pensif qu'ébauche dans la glace la nuque inclinée du modèle accentue le retirement de cet angle de pièce. C'est qu'il s'agit là d'une de ces plantes de serre qui ne s'épanouissent que dans la tiédeur des appartements. Par le jeu subtil des ombres — l'ombre du col en la collerette, l'ombre où la joue estompe son pur ovale, celle où se dégrade le merveilleux galbe frontal — cette nature, de sensibilité à fleur d'épiderme, apparaît comme baignant dans sa propre essence. Rien, en ce modèle féminin, n'est étranger au domaine de la femme; c'est une figure de femme dans une émanation de choses féminines: tiédeur de chairs olivâtres, allongement voluptueux de lignes, exquise futilité de joyaux, de rubans, de dentelles, yeux qui n'expriment rien que la suavité naturelle à l'être, mains d'inaction, en ce monde n'ayant rien qu'à s'orner de bijoux, quelque chose enfin de cette indolence des orientales dont les attitudes déroulées plaisaient à l'instinct musical de ce peintre d'Odalisques. Ainsi retirée, en son coin d'appartement, dans un vague qui semble sans pensée, Mme de Sénonnes fait songer à ces Femmes d'Alger dans leur intérieur, le plus «rare bouquet de couleurs», comme les qualifiait Baudelaire, que le libre tempérament devait opposer au tempérament discipliné. L'artiste, en même temps, est entré plus au vif de la «modernité» qu'en aucun de ses portraits de femmes antérieurs, et l'enquête physiologique, si elle est plus délicate et d'un goût plus rare qu'elle ne le fut encore, n'y a pas introduit une moindre saveur de réalisme que dans celui de Mme Rivière. Mais Raphaël est venu là faire prédominer la haute leçon de sa plastique.

Une telle probité de facture, un sens à ce point épuré, un si exemplaire caractère d'art sur une simple effigie d'obscure bourgeoise montrent bien à sa perfection tout ce que, dans ses efforts à élever au style la figure d'un portrait, rêvait d'atteindre la sévère conscience d'un peintre du 1er Empire.

Avez-vous bien noté que pourtant rien n'a été exprimé là que la plus concrète et visible réalité? Un primitif ne se fût pas moins mis en peine de complication expressive.

Il n'y a que pour Prudhon que l'énigme de l'âme semble alors se poser. La vie intérieure est accessible par des voies trop indirectes. Quant au Vinci, si Gérard, Girodet, Ingres même lui ont pour plus d'un jeune visage emprunté l'infini dégradé de ses sourires, Prudhon est le seul qui se soit soucié de pénétrer aux profondeurs mélodiques du maître toscan. Jamais les portraitistes de l'époque impériale ne quittent leur pondération et leur trop raisonneuse sagesse. Ainsi, il est une pose où ils présentent volontiers la beauté, c'est celle de la détente et de l'abandon; mais ils ne s'attachent qu'au déroulement de lignes plastiques qu'une telle attitude procure, ils n'y cherchent pas une attitude d'âme. De même, le goût en vient-il d'Outre-Manche? on se plait alors en France à offrir les modèles dans le cadre de la nature, mais combien

les formes nettes dont elle les environne ne demeurent-elles pas étrangères à eux, dénuées d'accent, simple décor où l'être figuré se présente sans écho! — Et comment nos artistes d'alors, si soucieux d'exactitude et de précision, pourraient-ils d'autre façon l'entendre? L'individu, par cela même qu'il cède au concert des choses, ne diminue-t-il pas d'autant son relief?

Aussi, de leur temps, à une sensibilité du lendemain comme celle de Prudhon qui, interrogeant l'âme de ses modèles, fait souvent répondre la sentimentalité rêveuse et déjà toute romantique de la sienne, les voit-on opposer un esprit fermement, lucidement classique, la méfiance, au détriment de toute spontanéité, de ce qui ne provient que de l'impression, l'absolue pratique en art de l'impersonnalité de l'artisan. Ils font usage d'une langue asservie à la tradition, méthodique, sans couleur, mais sans mollesse et qui sent même son vigoureux cru; si elle est dépourvue d'allégement poétique, elle le rachète par une prosodie concise et frappée de forte façon. Et renouvelée, retrempée par Ingres aux pures sources, elle arrive alors, comme dans le portrait de M. Rivière, à la saveur la plus délectable.



Bürger-Thoré [1])

Von Hermann Uhde-Bernays

Die stolze Gemeinsamkeit, welche bei der Beurteilung von Fragen des künstlerischen Fortschritts in Frankreich von jeher den Künstler mit dem Kritiker verband, der dann wiederum als ein willkommener Herold vor einem verständnisvoll vorgebildeten und anregungsfähigen Publikum zu Worte kam, konnte die Kunstkritik bei den Franzosen zu einer ebenbürtigen Stellung erheben, die ihr bei anderen schwerblütigen Völkern vielleicht nur durch das Fehlen der notwendigen Voraussetzungen einer ästhetisch-natürlichen, auf Selbständigkeit hinarbeitenden und, man darf wohl sagen, dem Gebildeten selbstverständlichen Erziehung zu erreichen verwehrt war. Und so war diese Erziehung in der Gleichmäßigkeit ihrer Verbreitung die Grundlage einer Kultur, die trotz ihres Schwergewichts nach der rein literarischen Seite hin von unserer heutigen angeblichen allgemeinen Bildung sehr weit entfernt ist. Während bei uns einstens Lessing und Winckelmann als exakte Theoretiker das Konkret-Künstlerisch-Persönliche hinter dem Abstrakt-Wissenschaftlich-Allgemeinen zurücktreten ließen, gab Diderot, ohne den Reiz einer eleganten Wissenschaftlichkeit abzuweisen, in seinen Salons die ersten subjektiven Urteile über Kunstwerke, die unmittelbar von der Leinwand zum Auge und zum Verstehen des Publikums überleiteten. Der kritische bon sens, bei Voltaire nach der negierenden Seite am stärksten ausgebildet, erfaßte glücklich die Verbindung der Begriffe, die der Franzose mit esprit und charme bezeichnet, die Paten der schriftstellerischen Betätigung, für die uns der Name Essay geläufig ist. Fast alles Bedeutende, was französische Kritiker von Diderot bis zu Taine über bildende Kunst zu sagen hatten, umkleideten sie mit diesem schillernden, gefährlichen Zaubermantel. Selbst in ihren großen Werken konnten sie, wie so manche ihrer gelehrten Landsleute, der verführenden Lockung, ihn anzulegen nur ungern widerstehen, und die schmeichelnde Diktion der französischen Stilistik tat das ihrige dazu, um in unseren Augen sogleich den oftmals berechtigten Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit zu begründen. Sobald es sich dabei handelte, die Qualitäten eines Kunstwerks weniger mit der Wertung des Kunsthistorikers als mit der Kenntnis des technisch sicheren Kunstfreundes auszulegen, versagte nun mehrfach jenes mitempfindende Einverständnis zwischen Kritiker und Künstler. Seitdem über bildende Kunst geschrieben wird, hat Übereifer nicht selten weit mehr gefunden, als der Künstler selbst wünschte, und hier liegt der Grund, warum allenthalben die meisten Künstler die Kritik gering einschätzen. In Deutschland hat leider die Gegenwart, vor allem bei der Tagespresse, eine kunstkritische Betrachtungsweise groß werden lassen, deren Einseitigkeit und Unwissenheit freilich kaum Schaden anrichtet, deren großspuriges Auftreten aber doch zu ernster Abwehr mahnt. Darum können diejenigen, die dem Niedergang der künstlerischen Kritik in Deutschland bekümmert zusehen, nichts

---

[1]) W. Bürgers Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm. I. Neue Bestrebungen der Kunst. — Landschaftsmalerei. Leipzig 1908. Verlag von Klinkhardt und Biermann.

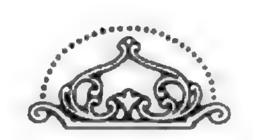
sehnlicher wünschen, als daß durch klassische Beispiele der Glaube an das Vorhandensein echter kritisch und künstlerisch gleichzeitig begabter Persönlichkeiten gestärkt werde, daß diese Muster aber auch anregend und aneifernd unserem Urteil höhere Gesetze geben möchten. Schmarsow und Klemm haben nun aus den Studien Théophile Thorés oder W. Bürgers (wie er sich pseudonym nannte) nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten eine verständnisvolle Auswahl getroffen und zunächst in einem kleinen Bande, dem noch zwei weitere folgen werden, den Aufsatz über die neuen Bestrebungen der Kunst mit einer Reihe von Randbemerkungen vereinigt, die der fortschrittlichste und scharfsichtigste Beurteiler der gleichzeitigen bildenden Kunst zu den Salons von 1844—1847 und von 1861—1868 gemacht hat. Durch die Übersetzung hat die Prägnanz, die dem Original eigen ist, kaum verloren, und die schwierige Erreichbarkeit der französischen Gesamtausgabe gibt auch einen äußerlichen Grund für das Erscheinen einer deutschen Ausgabe ab. Das Gesamtwerk darf auf beifällige Zustimmung der Fachgenossen, die sich mit der Geschichte der französischen Malerei in jener bedeutsamen Übergangszeit beschäftigen, ebenso rechnen wie auf eine ausgiebige Benutzung in der Hand Belehrung wünschender Kunstfreunde, vor allem solcher, die bei einem längerem Aufenthalt in Paris ernstlich in den Gehalt und den Stil der neuen französischen Kunst einzudringen die Absicht haben. Denn die vorhin erwähnte Knappheit der Ausführungen Bürgers gibt seinen Schriften einen persönlich-eigenen Charakter, der die Bezeichnung als Nachschlagebuch im besten und im vornehmsten Sinne, wie bestimmte Stellen in Jakob Burckhardts Cicerone es gleichfalls sind, rechtfertigt. Bürger-Thoré steht in der Art seiner Kritik auch in Frankreich isoliert da. Nur Künstler selbst haben sich gelegentlich so geäußert wie er, der Engländer Stevenson, bei uns Max Liebermann. Waren Diderot, der Weltklug-Unnahbare, oder Stendhal, der Biegsam-Überschwengliche, in dem oben angeführten Sinn mehr literarisch beobachtend veranlagt als künstlerisch mitempfindend, Bürger läßt bei der entschiedenen Wahrung der eigenen persönlichen Anschauung dem Künstler selbst das erste und letzte Wort, indem er, einem Ausspruch Feuerbachs entsprechend, ein Bild, das ihm nach einer Stunde nichts gesagt hat, anderen Tages wieder aufsuchen geht. Das erkennen wir nicht etwa bei der Behandlung des vielgeliebten und doch zu hoch eingeschätzten Théodore Rousseau, dessen Anleitung Bürger die Steigerung seines Verständnisses für die Malerei dankte, sondern am deutlichsten bei den Urteilen über Corot, dessen aufsteigendes Meistertum der Kritiker mit einer wachsenden Zustimmung betrachtet, bei Troyon, dem erst zuletzt unbedingtes Vertrauen geschenkt wird, oder Daubigny. Erst nach und nach mildern sich die auszusprechenden Vorwürfe. Begabt mit einer heiligen, dichterisch begeistert sich äußernden Liebe zur Natur, in deren tiefe Brust ihm wirklich wie in den Busen eines Freundes zu schauen vergönnt ist, vermag der Kritiker Bürger mit dem Auge des Malers zu sehen, das sich vollsaugt mit flüssigem Licht, das dieses nämliche Licht auf der Leinwand wiederzufinden bestrebt ist. Ihm erscheint das ganze Weltall eingetaucht in Licht und Schatten, in die Luft, und man denkt bei seiner empfindungsvollen Apostrophe, die das ideale Dogma seiner kritischen Wünsche enthält, an die mystischen Sätze, die Segantini niedergeschrieben hat. In dieser Stimmung, voller Natürlichkeit und Natur-

Digitized by Google

lust, betritt Bürger die Salons, und indem er sich abwendet von theatralischen Verbesserungen der Natur (Calame), begrüßt er die Meister, die „den farbigen Abglanz des Lebens“ ihm vor die weitgeöffneten Augen stellen, Rousseau, Dupré, Diaz, mit besonderer Wärme den bescheidenen, heute noch wenig beachteten Chintreuil, den jugendlichen Claude Monet. Die Sicherheit, die ihm inne war, können wir ihm nach einem halben Jahrhundert nur bewundernd bestätigen. Die von ihm gefeierten Namen sind noch heute hochgepriesen, und die Gedanken, die ihm aufstiegen z. B. über den unvergänglichen Ruhm des Delacroix, haben sich in der Folgezeit verwirklicht. Ja, die seltsame Ahnungskraft dieses Mannes ließe sich noch eigenartiger auslegen, wenn wir die folgende Stelle auf Gauguin beziehen wollen: „Wenn ich einen Maler zum Sohn hätte, würde ich ihn recht weit wegschicken, ins Neuland, damit er sich die Natur und die Menschheit mit eigenen Augen ansähe.“ — Immer wieder erhebt sich mit Rousseauscher Gleichmäßigkeit der Ruf nach der Natur, und in dem Aufsatz über die neuen Bestrebungen in der Kunst, der gleichzeitig den bewunderten Holländern Dank sagt, gipfelt die Auseinandersetzung in einem emphatisch herausgeholten: „Liebe Künstler, wendet Euch zur Natur . . . . das Suchen nach einem Typus in der Kunst ist absurd. Die Kunst ist unaufhörlich und unbestimmt wandelbar und vervollkommnungsfähig wie alle Außerungen des Menschen . . .“ Merkwürdig, daß gerade in dem Jahrzehnt, in dem der große französische Kritiker die Herrschaft des Schemas in der bildenden Kunst absetzte, mit ähnlichen Worten der Reformator des musikalischen Denkens in Deutschland seinen Forderungen Gehör schaffen wollte, daß Richard Wagner in seinen Schriften gegen die Macht des Typischen in der musikalischen Kunst energisch und siegreich auftrat. Was aber in Deutschland nur als eines Einzigen vielumstrittene Überzeugung sich verkündete, war in Frankreich doch schon der verhaltene Wunsch eines großen Kreises, dem Bürger-Thoré wunderlicher Weise nicht angehörte, der Getreuen um Eugène Delacroix. Und für die Abkehr von dem klassischen Kothurn im Drama (das Bürger-Thoré im erwähnten Aufsatz einbezieht, der seine Thesen auf „Kunst“ im weitesten Sinne anwendet) hatte Victor Hugo schon 1827 in der parteilichen Vorrede gehandelt, die er seiner Tragödie Cromwell vorauszuschicken für gut befand: „la nature donc! La nature est la vérité! . . . La nature et l'art sont deux choses, sans quoi l'une ou l'autre n'existerait pas . . . le drame est un miroir où se réfléchit la nature . . . Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées . . . .“

Bürger-Thoré verbindet also mit seiner treuen Liebe für die Schönheit der Natur, die nur dem glücklichen Idealisten verliehen ist, den Blick für das Echte und Bleibende des künstlerischen Wesens. Die anregenden Bemerkungen, die er macht, trägt er mit einer ruhigen Klarheit und einer selbstverständlichen Bescheidenheit vor, die mit der Naivetät des wirklich hervorragenden Mannes Widerspruch für unbegreiflich hält. Mehrfach, wie bei Dürer und Kant, wie in Goethes Farbenlehre, kehrt das stolze „ganz einfach“ wieder, das dennoch einen ganz versteckten, unbestimmten Zweifel an das Mitgehen des Lesers birgt. Bürger ist sicherlich kein Essayist wie die übrigen seiner Landsleute, die sich als Kritiker mit ihm messen dürfen. Er schreibt eher Randglossen und momentane Aperçus, gibt kurze Notizen, die nur für das

Abendfeuilleton bestimmt scheinen, und doch in ihrer Richtigkeit die Zeiten überdauern, umreißt scharfe Silhouetten, die den nächsten Morgen nicht schauen sollen und die trotzdem ein Leben haben über menschliche Grenzen hinaus. Der Begriff des Feuilletons in dem herabwürdigenden Sinne, den wir ihm geben, fehlt der vornehmen Sachlichkeit seines Stils durchaus, der weder mit der Geistreichelei oder Phrasen sich behängt, noch mit den Wünschen des Publikums liebäugelt oder auf überraschende Schlußeffekte hinarbeitet. Dem deutschen Leser wird eine Seite des Kritikers Bürger vielleicht seltsam oder gemacht erscheinen, die aber bei seiner angeborenen Feindschaft gegen Klassizität unbedingt zu seiner Persönlichkeit gehört, die häufigen Angriffe gegen Rom und Italien: „Es ist nicht gut, nach Rom zu gehen . . . Delacroix würde, wenn er nach Italien gegangen wäre, als Narr gestorben sein . . .!" Wie viel Wahrheit steckt doch in diesen Worten! Es gehörte ein großer Mut dazu, gegenüber der selbstgefälligen Heuchelei, die schon damals mit der schwärmerischen Anbetung Italiens Pose stand, offen eine gegenteilige Meinung zu bekennen. Wird denn nicht heute gerade in Rom noch der Mann, der, statt andächtig und gedankenlos nachzuplappern, wie der Pierre Froment Zolas den grauenvollen Verfall in der Gegenwart und die Unwahrheit und Nüchternheit des Gesamteindrucks im Vergleich mit der Vorstellung in der Phantasie beklagt, in Grund und Boden verdammt! Diese Wahrheitsliebe Bürger-Thorés gibt seiner Persönlichkeit als Kritiker eine menschlich-sympathische Stellung. Man kann seiner schriftstellerischen Eigenart kein größeres Lob zollen als mit der Behauptung, daß er die Vorwürfe gegenstandslos macht, die Mérimée, allerdings direkt auf Stendhal deutend, im Jahre 1850 über die französische Art Kritik zu üben ausgesprochen hat: „Il (Stendhal) apprécie les maitres avec les idées françaises, c'est-à-dire en point de vue littéraire . . . . c'est encore la façon de juger en France où l'on n'a ni le sentiment de la forme ni un goût inné pour la couleur . . ."



Über Kelsterbacher Porzellanfiguren

Von Edmund Wilhelm Braun-Troppau

Die Begründung der hessischen Fabrik zu Kelsterbach[1]) erfolgte durch das landgräfliche Privileg von 1758 an den Hofjäger Wilhelm Cron und dessen Schwager, den Porzellanfabrikanten Joh. Christian Frede, dem im Verein mit seinem zweiten Schwager Kaspar Maintz im Jahre 1760 ein neues Privilegium erteilt wurde. Man fabrizierte nebeneinander Porzellan und Fayence. 1769 wurde nach Drach die Porzellanfabrikation eingestellt und erst 1789 durch Lay wieder aufgenommen. Bisher kannte die Literatur nur wenige Kelsterbacher Porzellane. Drach führt einige wenige an und auf der Auktion Habich in Kassel wurde eine unbemalte Figur an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg verkauft.

Und doch gibt es eine Reihe von wirklich guten Kelsterbacher Porzellanfiguren und Gruppen, die allerdings, von wenigen einzelnen Ausnahmen abgesehen, nur an zwei Stellen vereint zu studieren sind, in dem großherzoglich badischen Schlößchen Favorite bei Rastatt und in der Porzellansammlung des Großherzogs von Hessen zu Darmstadt.

Für die Porzellanfiguren, was die Modellierung derselben betrifft, kommt wohl nur die erste Periode der Fabrik (1758—1769) in Betracht, obwohl natürlich auch in der zweiten Epoche aus den alten Formen ausgeformt worden sein kann. Nach Drach gab es in dieser Zeit die Bossier Vogelmann, Freybott,Christian Fernauh und Antonius Seefried. Letzterer wird 1769 genannt als der „unvergleichliche". Er hat 55 Formen geliefert, Vogelmann „e reliqui deren 75 und Freybott nur eine. Wir müssen also annehmen, daß Freybott hauptsächlich damit beschäftigt war, die ausgeformten Stücke zu bossieren und mit der Anfertigung neuer Modelle fast nichts zu tun hatte. Fernauhs Tätigkeit wird auch als geringwertig geschildert. Das jetzt vorhandene Material von Kelsterbacher Plastik ist also aufzuteilen unter Seefried, Vogelmann & reliqui."

Die Vorbilder, nach denen modelliert wurde oder die zur Anregung dienten, waren, wie aus dem Inventar von 1769 hervorgeht, Kupferstiche, sowie eine „sächsische Schäfergruppe aus dem Kabinett," „eine Frankenthaler staffierte Chinesische" und „eine hübsche dito aus dem fürstlichen Kabinett", die wohl als Muster geliehen worden waren.

Das bereits erwähnte Inventarium von 1769 berichtet von einer recht regen plastischen Tätigkeit. Gegen dreißig Figuren in Gruppen und allerhand „Galanterien" wie man in Meißen die Tabatièren, Stockgriffe etc. nannte, erscheinen aufgezählt. Direkt kopiert nach einem Frankenthaler Modell ist eine Biskuitgruppe in dem Zähringermuseum zu Karlsruhe, darstellend zwei Jäger, nach der Jagd sich ausruhend und trinkend, begleitet von einem Mohr, der knieend dem einen der Kavaliere die Stiefel aus-

[1]) A. v. Drach. Die Porzellan- und Fayencefabrik zu Kelsterbach am Main. Bayr. Gewerbezeitung 1891, S. 481 ff. Dieser Aufsatz ergänzt die beiden früheren Aufsätze desselben Verfassers in der Deutschen Töpferzeitung und im Kunstgewerbeblatt II, S. 30 ff. Die Akten der Fabrik im Großh. Hof- und Staatsarchiv zu Darmstadt.

Digitized by Google

zieht. Eingepresst ist die Marke HD unter der Krone, eingeritzt ein Formerzeichen G. Das Frankenthaler Vorbild zu dieser Kelsterbacher Gruppe besitzt z. B. Dr. Adolf List in Magdeburg.

Nach einem Meißener Modell ist der prächtige deutsche Hanswurst modelliert (Abb. 1), an einen Baumstamm vorgebeugt angelehnt, und den Hut gesenkt haltend, als ob er einen Gegenstand auffangen wollte. Es haben sich meines Wissens drei Exemplare dieser Figur erhalten, in der Darmstädter Sammlung (Abb.), im Hamburger Kunstgewerbemuseum, und in der Franks-Kollektion des Bethuel Green-Museums zu London. (Franks Catalogue 213.). In London und Darmstadt ist er bemalt, in Hamburg unbemalt. Die Marke ist wiederum das gekrönte HD, aber blau unter Glasur.

Eine dritte Marke, gleichfalls blau



Abb. 1. Bemalte Kelsterbacher Porzellanfigur eines Hanswurstes □
Großherzogl. Porzellansammlung Darmstadt

unter der Glasur und gekrönt, aber in Form eines verschlungenen Monogramms, wobei die Buchstaben HD nicht in Antiqua, sondern in Schreibschrift gemalt sind, zeigt die Figur des „Cupido auf Bock", wie ihn das Inventar von 1769 für den Preis von 3 fl. anführt. Ein Exemplar besitzt die Darmstädter Sammlung, ein zweites (Abb. 2) war bei Frau Dr. Spitzner in Dresden, der Witwe des bekannten Porzellansammlers. Beide sind bemalt. Genau zu datieren ist auch die Gruppe eines Türken, der ein Pferd am Zaume führt. Sie ist in der Großh. Hessischen Sammlung (Abb. 3). Der Kabinettskassierer Pfaff, der Leiter der Kelsterbacher Fabrik während ihrer ersten Periode, schreibt an den



Abb. 2. Bemalte Kelsterbacher Porzellanfigur des „Cupido auf Bock" □
□ Sammlung Dr. Spitzner, Dresden

Digitized by Google



Abb. 3. Unbemalte Kelsterbacher Porzellanfigur: Türke mit Pferd
□ Großherzogl. Porzellansammlung, Darmstadt

Staatsminister[1]): „Noch in denen kurtzletzten Lebens-Tagen unseres Hochsel. Herrn (Landgraf Ludwig VIII., † 17. Oktober 1768) hatte ich die hohe Gnade, einen Engelländer unterthänigst zu übergeben, der von einem Türcken an der Hand geführt wird. Der Türcke ist 6 Zoll hoch und das Pferd proportionirt mit seinem Führer; es geht in stoltzem Schritt, ohngesattelt zwar, doch gezäumt und gegürtet, mit aufgeschlaifften Zügeln, und zierlich eingeflochtenen Mähnen. Ein Stück Arbeit, woran sich die Beschaffenheit meiner Masse und Glasur sowohl, als der Griffel des Künstlers gar eigentlich erkennen lässet. Wollte Gott! ich könnte es so hinwünschen, oder es

[1]) Bayr. Gewerbeztg., 1891. S. 493.

Digitized by Google



Abb. 4. Unbemalte Kelsterbacher Porzellanfigur der Diana □
Großherzogl. Porzellansammlung Darmstadt



Abb. 5. Kelsterbacher Porzellanfigur einer die Laute spielenden Dame □
□ German. Museum, Nürnberg

wäre dem Verbrechen (= Zerbrechen) so wenig ausgesetzt, als dieses mein Schreiben! So aber ist zu befürchten, die Last des Körpers des Pferdes werde die beyde feine Schenkel, worauf es alleine befestigt ist, bey dem geringsten Stoss in den Fahren abprellen. Nur vorsichtig getragen, könnte es übergebracht werden".

Mag das Lob des damaligen Direktors auch etwas übertrieben sein, jedenfalls haben wir aber eine respektable Leistung vor uns, die den Modelleur als einen mit Material und Technik vertrauten Mann erweist. Weniger rühmlich steht es mit der Originalität des Bildhauers, der von einem Meißener Modell stark beeinflußt worden ist. Aber es ist ja ein außerordentlich großer Prozentsatz der deutschen Porzellanfiguren nach fremden Vorbildern, zumeist Stichen, modelliert worden.

Gleichfalls erwähnt ist im Inventar von 1769 die Figur einer Diana (Abb. 4) der Darmstädter Sammlung. Am Sockel hat sie Jagdhunde und ein Wildschwein, der rechte Arm mit dem Szepter in der Hand stützt sich auf eine Fürstenkrone,



Abb. 6. Kelsterbacher Porzellanfigur eines Kochs ◻ Großhzgl. Porzellansammlg. ◻ Darmstadt

die eine Kartusche mit dem Spiegelmonogram L des 1768 verstorbenen Landgrafen Ludwig bekrönt. Somit ist diese Figur auch vor 1768 modelliert worden.

Haben die bisher aufgezählten Figuren wenig verwandten Zusammenhang, sondern mehr vereinzelte Arbeiten, so gibt es anderseits eine ganze Anzahl von Figuren und Gruppen, deren Zusammengehörigkeit evident ist und deren Modelle ein und derselbe Modelleur geschaffen hat.

Es gibt bekanntlich eine ganze Serie von Nymphenburger Figuren aus dem vornehmen gesellschaftlichen Leben, die künstlerisch zu dem Besten gehören, was die deutsche Porzellanplastik des XVIII. Jahrhunderts geschaffen hat. Man hat die frühen dem Modelleur Auliczck zugeschrieben, bis Otto von Falke im Führer des Kölner Kunstgewerbemuseums auf Bastelli als den mutmaßlichen Autor hinwies.



Abb. 7. Kelsterbacher Porzellanfigur einer Dame mit Flasche und Tasse ◻ Großhzgl. Porzellansammlg. ◻ Darmstadt

Der hohe künstlerische Reiz und die hinreißende Lebendigkeit dieser Nymphenburger Figuren machte schon kurz nach ihrer Entstehung großen Eindruck. In Kelsterbach kopierte man eine Reihe der Nymphenburger Modelle dieser Art und auch in Frankenthal wurde die beim Fußbade von einem Herrn überwachte Dame[1]) kopiert. Diese Frankenthaler Kopie trägt die blaue Löwenmarke unter der Glasur (also um 1760) und ist bemalt. Sie gehörte 1906 dem Kunsthändler Salomon in Dresden. Übrigens bietet sie auch einen terminus ad quem für

[1]) Bemalt bei Dr. Darmstädter Berlin (Berl. Kat. Nr. 979.) Zwei Exemplare bei Hirth (Nr. 230/1; abgeb. ebenda.) Die Frankenthaler Kopie, die um 2 cm größer ist als das Vorbild trägt auf dem Brunnenpostament statt des Amors zwei Tauben.

Digitized by Google

die Entstehungszeit des Modells in Nymphenburg, denn da dieses bereits um 1760 in Frankenthal kopiert wurde, dürfen wir die letzten Jahre des fünften Jahrzehntes als Entstehungszeit in Neudeck annehmen. Schon aus zeitlichen Gründen muß übrigens Auliczck als Modelleur für die große zusammengehörige Gruppe von den obenerwähnten Typen abgelehnt werden, denn er war damals, als diese entstanden, noch in Rom und trat erst 1762 in die Fabrik ein. Und die Modelle, um die es sich handelt, sind vor diesem Zeitpunkt entstanden. Die Frankenthaler Kopie ist nun, trotzdem sie das ganze Sujet des Vorbildes sklavisch kopiert, immerhin eine Arbeit, die als Frankenthaler Produkt zu erkennen ist. Die Proportionen der Gestalten, einige Details usw. sind verändert, kurz eine gewisse Individualität hat diese Kopie. Der Modelleur aber, der die Kelsterbacher Modelle so sklavisch genau nach den Nymphenburgern geschaffen, hat, so muß man schließen, entweder gar keine Individualität oder — eine große, d. h. er ist dann identisch mit dem Nymphenburger. Letztere Annahme ist allerdings so gut wie ausgeschlossen, wenn man eine genaue stilistische Durchvergleichung der Nymphenburger und Kelsterbacher Stücke vornimmt. Wir kommen darauf zurück. Die Akten der Nymphenburger Fabrik, die noch Nagler benutzt hat, sind angeblich zum Teil jetzt unauffindbar, archivalische Studien über die Nymphenburger Fabrik hat man systematisch noch nicht gemacht. Was ich an einschlägigen Akten in München durchgesehen habe, ist lückenhaft und enthält nichts von Belang zu unserer Frage. Die Möglichkeit ist aber vorhanden, daß die Nymphenburger Akten uns einmal mitteilen, Antonius Seefried, der „unvergleichliche Bossierer“ zu Kelsterbach war in Nymphenburg, in der nächsten Umgebung und beeinflußt vom Schöpfer der prächtigen hocheingeschätzten Modelle, als den wir in diesem Falle wieder den Italiener Bastelli, Auliczcks Vorläufer anzusehen haben. Übrigens sollte man die von Nagler[1]) gegebene Mitteilung auch einmal nachprüfen, daß zuerst in der bayrischen Hof-Fabrik kein Modellmeister angestellt wurde, sondern daß der Graf von Haimhausen vom kursächsischen Hofmodellmeister Andreas Gärtner „einem der größten Baumeister seiner Zeit“, mehrere Modelle anfertigen ließ, „um nach dem neuesten Geschmack zu arbeiten“.



Abb. 8. Kelsterbacher Porzellanfigur einer Frau mit Gemüse □ Großhzgl. Porzellansammlg. □ Darmstadt

Otto von Falke, der zuerst auf Bastelli hingewiesen hat, war es auch, der

[1]) Bayerische Annalen 1834. S. 833.

den stilistischen Einklang der Nymphenburger und Kelsterbacher Modelle betont hat.[1]) Vergleicht man sorgfältig die Kelsterbacher Modelle mit ihren Vorbildern, den Nymphenburgern, so entsteht eine künstlerische Divergenz. Temperamentsunterschiede werden klar, der sprühende Geist, die lebensvolle Kraft der letzteren sind bedeutend modifiziert, nämlich abgeschwächt. Die Bewegungen sind etwas lahmer, gebundener, auch die Proportionen sind verschiedene, sie sind gedrungener, breiter. Somit charakterisiert sich der Modelleur von Kelsterbach, wohl Seefried, als ein geschickter Nachempfinder eines anderen großen Kunst, der aber Kraft genug besitzt, in der einmals angenommenen Weise, in die er sich hineingelebt hat, selbständig zu schaffen. Denn neben Kopien nach Nymphenburger Vorbildern gibt es von ihm Modelle, die er selbst ganz frei erfunden oder nach Stichen, Zeichnungen usw. modelliert, also aus der zweidimensionalen Fläche in die Rundplastik transponiert hat. Die reizvolle Nymphenburger Gruppe des bereits besprochenen von einem Herrn beim Waschen belauschten Mädchens findet sich in Kelsterbacher Kopie im Darmstädter Schloß und in Favorite, ebendort sind auch in zwei Figuren die Kopien nach der Nymphenburger Gruppe, eine junge Dame, die auf einem Hackbrett spielend, ihren schlafenden Geliebten aufweckt. Die hübsche, Laute spielende, sitzende Dame des Germanischen Museums (Abb. 5), die aus der Sammlung Habich stammt und als „Zitterspiehlerin" in den Akten verzeichnet wird, ist gleichfalls eine Kopie nach einer Nymphenburger Figur, von der ein Exemplar im Kölner Kunstgewerbemuseum steht. Bisher noch nicht nachgewiesen sind etwaige Nymphenburger Vorbilder also wohl Originalarbeiten des Kelsterbacher Modelleurs für zwei Figuren, eines stehenden, das Gewehr ladenden Jägers und mit seinem, ein Rebhuhn apportierenden Hunde und einer stehenden Jägerin mit Gewehr im linken Arm, die einen zu ihr aufspringenden Hund streichelt (beide Favorite), ferner die Gruppe des Kölner Museums, die Falke a. a. O. abbildet und die eine stehende junge Dame mit sitzendem Amor bei einem Blumenkorb zeigt, endlich die hier abgebildeten Einzelfiguren aus dem Darmstädter Schlosse, ein Koch, ein



Abb. 9. Kelsterbacher Porzellanfigur einer Dame, die vor einer Schlange zurückschreckt □ Großherzogl. Porzellansammlung Darmstadt

[1]) XV. Jahresbericht f. d. Jahr 1905 d. Kölnischen Kunstgewerbevereins und Kunstgewerbemuseums. S. 14f.

Digitized by Google

Rebhuhn in der herabhängenden Linken (Abb. 6), eine Dame mit Hut, Flasche in der Rechten und Teller in der Rechten (Abb. 7) und die Frau mit Gemüse im linken Arm (Abb. 8), endlich die vor einem Korb mit Früchten, aus der eine Schlange plötzlich auftaucht, rasch zurückfahrende Dame (Abb. 9); allerdings ist letztere Figur in deutlicher Anlehung an die amüsante, heute noch in der Fabrik modellierte Nymphenburger Figur modelliert, der ein aufspringender Hund einen Teil des Kleides von der Rückseite des Oberschenkels gerissen hat. In Darmstadt stehen auch einige Soldatenfiguren.

Charakteristisch für alle diese Figuren ist ihre glänzende, schimmernde weiße Glasur — sie sind alle unbemalt — der stets offene Mund, die hohen geschwungenen Augenbrauen und die Marke, ein eingepreßtes Monogramm HD unter der Krone. Die verschiedenen eingeritzten Zeichen der Modelleure, Bossierer oder Former, nämlich S, C, G, 1 E, werden sich später wohl auch in ihrer Bedeutung eruieren lassen, wenn man die Akten und die Denkmäler der Fabrik einmal genauer und regelmäßig zusammenstellt. Die letztgenannte 1 E findet sich auf einer unbemalten kleinen Frauenbüste in Favorite mit golden und purpurn gehöhtem Rocaillesockel; diese bietet übrigens eine neue Fabrikmarke, das Monogramm HD ohne Krone und in Purpurfarbe. Die Kelsterbacher Markenfrage bedarf noch der Klärung. Für die erste Periode stehen alle die angeführten Typen fest. Die unterglasurblaue HD-Marke unter der Krone wurde aber auch noch in der zweiten Periode angewendet, wie eine Deckelterrine in ausgesprochenen Louis XVI.-Formen (Museum Sèvres) beweist.

Daß nun alle diese nach Nymphenburg modellierten Figuren und Gruppen gleichfalls in die erste Zeit der Fabrik fallen, beweist der Umstand, daß die zahlreichen weißen Dosendeckel der Darmstädter Sammlung von verschiedener Form, teils glatt, teils mit Reliefrocaillen und mit Ozierdekor, endlich mit den Porträt des Landgrafen Ludwig VIII., dieselbe eingepreßte Marke und glänzende Glasur zeigen. Sie sind für den Landgrafen, der 1768 starb, angefertigt worden.



Studien und Forschungen

DAS NOVELLENBILD IN DER CASA BUONARROTI

Die Inanspruchnahme des merkwürdigen Halbfigurenbildes in der Casa Buonarroti für ein Porträt Raffaels mit seiner Geliebten wird wohl nicht weniger Zweifel erregt haben als seine Zuweisung an Sebastiano del Piombo.[1] Der Münchner ausgezeichnete Bilderkenner, Maler Siegmund Landsinger, erklärt das Bild, besonders im Hinblick auf das weit vorzüglichere Exemplar im Buckingham Palace, für Tizianisch, und weist für die weibliche Halbfigur als passendere Vergleichung statt auf die Frauen des Altarblatts in S. Giovanni Crisostomo in Venedig auf die Herodias in der Galleria Doria in Rom. Diese gilt jetzt allgemein als Tizian, während Crowe und Cavalcaselle (VI, 189 d. deutsch. Ausg.) sie ebenso dem „Giorgione" (für Pordenone) zuschrieben wie das Bild im Buckingham Palast und in der Casa Buonarroti.

Was mich speziell von jeher an dem Bilde interessierte, ist sein Motiv. Dies wird ja auch nach der neuesten Deutung als „Raffael und seine Geliebte" für novellistisch angesprochen. Als „Novelle" erinnere ich mich auch das Bild früher in Reisehandbüchern bezeichnet gefunden zu haben. Bayersdorfer hat, nach Herrn Landsinger, das Bild auch „Giorgione" zugeschrieben und erklärt, es illustriere eine Novelle. Er fußte hierbei völlig auf Crowe und Cavalcaselle, die Herr Benkard hätte nachschlagen sollen. Diese Autoren wissen den Novellisten zu bezeichnen. Sie sagen (a. a. O. S. 190): „Vermutlich hat der Maler seinen Gegenstand den Novellen des Bandello entnommen, aber sich die Freiheit der Darstellung gewahrt und bei der Ausführung die wirkliche Natur derart zu Rate gezogen, daß er seinen Figuren bildnisartige Prägnanz gab."

Es gibt nun aber gleich zwei verschiedene novellistische Situationen bei Bandello, die auf das Bild passen. Die eine verdanke ich Herrn Landsinger, der beim Aufschlagen des Crowe und Cavalcaselle zugegen war und gleichfalls den Bandello durchzusehen beschloß. Es ist II, No. 41, von Adalbert Keller im Italienischen Novellenschatz IV No. 87 übersetzt unter dem Titel „Die Errettung aus dem Grabe". Diese Novelle hat den Vorzug venezianisch zu sein und, nach ihrer Einleitung, einen wirklichen Vorfall, wie er nur in der lautlosen Lagunenstadt möglich ist, zu erzählen. Auf Venedig aber führt der von L. Curt und H. Cook im Burlington Magazine (Mai 1906) herbeigezogene Kupferstich mit dem Monogramm Zoan Andreas, den die Monatshefte in Heft 7/8 S. 655 brachten.

Es handelt sich in dieser Novelle um einen Jüngling Gerardo, der ein gleichfalls noch sehr jugendliches Mädchen aus der Nachbarschaft — höchst unnötiger Weise und nur durch beider blöde Unreife erklärlich — heimlich, nur unter dem Kirchensegen ihrer beiderseitigen Amme zur Frau nimmt. Unmittelbar darauf wird er von seinem Vater in Handelsgeschäften über See geschickt, das Mädchen von ihrem Vater zu einer anderen Ehe genötigt, der sie sich — wieder ganz blöde, ohne etwas zu verraten — dadurch zu entziehen beschließt, daß sie (durch Anhalten des Atems) freiwillig in den Tod geht. Gerardo kehrt gerade zurück, als das Todtenamt seiner heimlich Vermählten gehalten wird. Außer sich beschließt er, sie noch einmal zu sehen und an ihrer Seite zu sterben. Zu diesem Zwecke verbündet er sich mit dem ihm ergebenen Bootsmann seiner Handelsbarke, der ihm behülflich ist, nächtlicher Weile ihr Grabgewölbe auf dem Castello zu erbrechen. Dabei entdecken sie, daß noch Wärme in dem Leichnam ist, Gerardo fühlt nach dem Herzen der in seinen Armen Liegenden und erkennt, daß es noch und bald immer stärker pocht.

In der Tat fühlt auf beiden Darstellungen, sowohl des Gemäldes, als des Kupferstichs in der Ambrosiana, der Liebhaber nach dem Herzen der in seinen Armen Liegenden, die noch dazu auf dem Kupferstich durch den halb geöffneten Mund und die in die Höhe gezogenen unteren Augenlider deutlich als Todte charakterisiert ist. Auch in anderer Beziehung paßt gerade diese nachweislich aus Venedig stammende Darstellung auf die venezianische Novelle, da sowohl der bartlose Jüngling, als sein noch kaum entwickeltes Mädchen sichtlich noch ganz jugendliche Geschöpfe sind.

Nicht so auf den Gemälden. Hier haben wir es mit reifen, höchst charaktervoll aufgefaßten Gestalten zu tun. Der Liebende fühlt hier nicht momentan nach dem Herzen der Geliebten. Sondern er hält sie, die ohnmächtig an seine Schulter gesunken nur zu schlafen scheint, mit einer eigentümlichen starren Ruhe des zusammen-

[1] Vgl. Monatshefte 7/8. S. 654 b. ff.

Digitized by Google

gepreßten Mundes und der abgewendeten Augen, die wie sein fahles Gesicht etwas Geisterhaftes hat. Er hält sie mit beiden Armen, als hielte er sie schon lange und gedenke, sie niemals aus seinen Armen zu lassen. Die abgewendeten Augen gelten einem Dritten, der hier hinzutritt und mit wehmütiger Rührung auf ihn hinblickt, seine Augen gerade zu suchen scheint.

Alles dies paßt ebensowenig auf den lediglich accidentiellen Bootsmann der venezianischen Novelle, der daher auf dem venezianischen Kupferstich auch einfach weggelassen ist, als der feine Kopf und die elegante Kleidung. Diese kennzeichnet in geradezu reicher Form (die schweren seidenen Ärmel, die Agraffe an der Mütze!) auch den Liebenden, der ebenso unmöglich als ein von einer Handelsreise Zurückgekehrter gelten kann, wie seine Geliebte in ihrem offenen Seidenkleide als aus dem Grabe herauf Geholte. Auf die „geschmackvolle Tracht dieser roten und smaragdgrünen Seidenstoffe und die feine Wäsche" bei diesen „höchst vornehmen Erscheinungen" weisen Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. S. 189) als besonders auffallend hin. Nun beachte man aber als auffallendstes Indicium und zugleich Gegenbeweis gegen die Venezianische Novelle, daß auf allen Abbildungen (auch des Buckingham-Bildes) der Liebende in seinem feinen Hemde gerade über der Herzgegend einen offenen Riß zeigt, wie von einem Messer, einem Dolche, herrührend.

Für all diese Umstände bietet nun aber die andere novellistische Situation bei Bandello, die ich als zugrundeliegend vertreten möchte, völligen Aufschluß. Sie bildet den Abschluß einer seiner berühmtesten Novellen, schon insofern sie eine auch in Frankreich sehr beliebte Geschichte erzählt. Es ist IV, No. 5, die Keller im IV. Bande No. 92 unter dem Titel „Die Kastellanin von Vergy" übersetzt hat. Sie findet sich zuerst in einem altfranzösischen Fabliau (Méons Fabliaux IV, 296). Fast wörtlich überein mit Bandello stimmt die Erzählung der Königin von Navarra (Nouvelle LXX) mit der Inhaltsüberschrift: L'incontinence furieuse d'une duchesse fut cause de sa mort et de celle de deux parfaits amants. Man berücksichtige, daß Bandello, zur französischen Partei in Mailand gerechnet, in den Franzosenkriegen von 1520—25 von dort flüchtete, und sich nach Frankreich wandte, wo er die Gunst des Hofes in dem Grade erlangte, daß er zum Bischof von Agen emporstieg. Bandello richtet diese Novelle besonders an die Markgräfin von Gonzaga, Antonia Bauzia, um einen Wunsch ihres Sohnes Pirro zu befriedigen. In der Zueignung teilt er mit, er habe sie bei der Vermählung ihrer Tochter Camilla mit dem Markgrafen von Tripalola zu Casale bei Cremona von einem burgundischen Edelmann, Edimondo Orflec, gehört.

Die Schloßherrin von Vergy[1]) ist die Nichte des Herzogs von Burgund und die heimlich Vermählte seines vertrauten Freundes und Ratgebers Carlo Vaudrai.[2]) Auf diesen, der sich am Hofe durch seine erotische Unzugänglichkeit auffällig macht, wirft die Herzogin ihr Auge und da sie schlechterdings nichts bei ihm ausrichtet, spielt sie ihm gegenüber die Rolle der Frau Potiphar zu Ende. Der Herzog läßt sich zwar anfangs durch Carlo's Verbleiben am Hofe, die einfache Versicherung seiner Unschuld und sein Erbieten, diese gegen jeden Verläumder mit der Waffe zu erweisen, von den unwahrscheinlichen und keine Probe haltenden Verdächtigungen nicht einnehmen. Als seine Frau ihm aber eine Szene nach der anderen macht, beginnt er Anstoß zu nehmen an Carlo's „Verhältnislosigkeit". Er besteht darauf, daß er ihm seine Geliebte nenne, da er sonst doch annehmen müsse, daß Carlo seiner Frau nachstelle. Die dankbare Ergebenheit gegen den Herzog bestimmt endlich Carlo gegen einen Diskretionsschwur auf sein Degenkreuz dazu, „was ihm sonst alle Foltern der Welt nicht abgenötigt hätten." Zur Bekräftigung seiner Aussage nimmt er den neugierigen Herzog zu einer seiner nächtlichen Zusammenkünfte mit dessen schöner Nichte bis in den Garten. Das Bellen eines Hündchen kündigt hierbei das Kommen der Schönen an. Die Herzogin wird durch die gesteigerte Gunst, die Carlo seitdem beim Herzog genießt, in die höchste Wut versetzt, zumal der Herzog von nun an jedes Eingehen auf das Thema und jede Auskunft verweigert. Als sie sich aber dem Kinderlosen gegenüber schwanger stellt und droht sich und damit seinen Erben umzubringen, eröffnet er ihr endlich das Geheimnis unter Androhung des Todes, falls sie es verrate. Die Herzogin kann natürlich nicht umhin, bei der nächsten Damencour an der beglückten Rivalin ihr Mütchen zu kühlen durch Anspielungen auf „verborgene Lieben" und „bellende Hündchen". Die Frau von Vergy bewahrt zwar soweit ihre Fassung, um fast lachend der Herzogin zu erwidern: „sie verstehe sich nicht auf die Sprache den Tiere". Sie zieht sich aber alsbald in ihr Gemach zurück, das ihr neben den herzoglichen im Palast eingeräumt war. Und hier bricht sie nach jammervollen Klagen und Anklagen gegen der Verräter ihrer Liebe zusammen in einer Ohnmacht, aus der sie nur erwacht, als Carlo, vom Herzog

[1]) Ital. La Dama del Verziero.
[2]) Ital. Valdreo.

bewogen, ihr nachgeht, um in seinen Armen nach einem jammervollen Blick auf sein Gesicht mit einem tiefen Seufzer ihren Geist aufzugeben. Eine Zofe, die hinter einem Vorhang die Klagen der Dame gehört hat, berichtet Carlo davon, der alsbald den Zusammenhang errät und mit furchtbaren Selbstanklagen sich selber richtet. „Er nahm den Dolch den er an der Seite führte, brachte sich eine tödtliche Wunde in der Brust bei und nahm dann sogleich den Leichnam seiner Geliebten wieder in die Arme." Auf das Hülfegeschrei der Zofe kommt der Herzog nach und versucht umsonst, das Paar zu trennen, um wenigstens Carlo's Leben durch Stillung seiner Wunde zu retten. Allein dieser weist ihn ab mit einem Hinweis auf „diese Wirkung ihrer Zungen". Er verharrt todtwund in seiner Stellung, seine Frau im Arm, bis er über ihr zusammenbricht. Den Dolch hat der Herzog aus Carlo's Brust gezogen und tötet mit dem noch blutenden die Herzogin, die im Saale lustig tanzt. Er übergibt seinem Bruder die Herrschaft und beschließt sein Leben im Kloster.

Die Königin von Navarra faßt die Situation besonders scharf und bildnismäßig zusammen: „Le duc oyant le cri et doutant le mal de ceux qu'il aimoit, entra le premier dedans la garderobe; et voyant ce piteux couple, s'essaya de le séparer pour sauver, s'il lui eût été possible, le gentilhomme. Mais il tenoit s'amie si fermement, qu'il ne fut possible de lui ôter, jusqu' à ce qu'il fût trépassé. Toutefois, entendant le duc qui parloit à lui: „Hélas! et qui est cause de ceci?" avec un regard furieux lui répondit: „Ma langue et la vôtre, Monsieur." Dieser Blick auf den wehmütig fragenden Dritten bereitet sich sichtlich auf unserem Gemälde vor.

Wir überlassen es den Lesern, für welches der beiden Motive aus Bandello sie sich entscheiden wollen. Meine Meinung ist, daß der Kupferstich des Venezianers die venezianische Novelle behandelt, unser Gemälde dagegen die burgundische. Sie würden darnach gar nichts mit einander zu tun haben und dem Kunsthistoriker die Lehre geben, die dem Literarhistoriker so leicht nachgewiesen wird, daß ganz verschiedene Motive in äußerlich ähnlichem Ausdrucke zusammentreffen können und dann den Grund für Beziehung zu- oder Herleitung von einander abgeben müssen. Wie Raffael vollends dazu kommt, in eine so tragische Situation, wie die beider Novellen, hineinbezogen zu werden, bliebe bei den Bildern, als ihren Illustrationen, völlig unfindlich und bedürfte nun erst der Erklärung. Wir pflichten C. und C.'s Meinung von der „bildnisartigen Prägnanz" der Figuren des Malers nach wirklichen Modellen zwar durchaus bei, suchen sie aber weniger in Künstler- als in Hofkreisen, vielleicht der Gonzaga, bei deren Festlichkeiten ja der (französische?) Vortrag der Novelle bezeugt ist.

Als literarhistorisch bezeugte termini a quo für die Novellen Bandellos und der Schwester Franz I. haben die Jahre 1554, bezw. 1558 (édition des Heptameron von Pierre Boisteau, unvollständig) und 1559 (éd. von Claude Gruget) zu gelten. Die burgundische Novelle steht natürlich auch in des französischen Geschäftsliteraten François de Belle-Forest Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes du Bandel, die er im Anschluß an den genannten Pierre Boisteau seit 1560 herausgab, im V. Bande No. 84. Über die, für die Wirkung der Novelle bedeutsame Hochzeit läßt sich natürlich aus den allgemein historischen Werken über das Haus Gonzaga nichts erfahren. Doch gibt Antonia Possevino („Gonzaga" Mantuae 1617) sehr genaue genealogische Tafeln. Darnach war Antonia Balza (de Balzeo), die Tochter des Pyrrhus, Herzogs von Andria (Sabionetta!) und Schwester der Königin von Neapel, Gemahlin des Giovanni Francesco (1445 bis 1496), zweiten Sohnes des Lodovico III. und der Barbara von Brandenburg. Sie heiratete 1479. Da jene Hochzeiterin Camilla zu den älteren ihrer vielen Kinder gehört, so kann man ihre Geburt noch in die Mitte der achtziger Jahre des XV. Jhrh., ihre Hochzeit in das glänzende erste Jahrzehnt des XVI. Jahrh. setzen. Von den beiden Söhnen, die Bandello in seiner Zueignung der Novelle nennt, heiratete der ältere Federigo eine Orsini (Giovanna), der jüngere Pirro eine Bentivogli (Camilla). Der Enthusiast für unsere Novelle führt also in seinen Beziehungen auf Bologna. Für Deutsche ist es immerhin interessant, daß es sich um die Schwiegertochter und Enkelkinder einer brandenburgischen Prinzessin handelt.

Der Camilla Bentivogli-Gonzaga hat Bandello die 42. Nov. des I. Teiles gewidmet, war auch der Erzieher von ihrer und Pirro's Tochter Lucrezia, der er Nr. II, 21 von Tarquinius und Lucrezia widmete. Auch an unser Bild hat sich ja die Bezeichnung „Lucrezia Romana" geheftet (vgl. Monatshefte S. 654 b.)! Vielleicht ergibt die Durchsicht der Rime des Bandello (gedruckt Torino 1816) und seiner Canti XI delle lodi della Sign. Lucrezia Gonzaga di Gazuolo del vero amore col tempio di pudicizia (Agen 1545, 8°) tatsächlich die persönlichen Anhaltepunkte für die edlen Charakterköpfe unseres Bildes und damit den gesuchten Beitrag zur Portraitkunde jenes Zeitalters großgearteter Menschen.

In unserem Zusammenhange muß es doppelt

interessieren, daß Bandellos Gönner Pirro Gonzaga auch der Besteller der Novelle (I. 8) von der Giulia aus Gazzuolo ist, die dem Freunde der Renaissance-Medaillen als „Diva Julia Astalla“, „Exemplum villicum fort(itudinis) et pud (icitiae“) von einer schönen, unbezeichneten Denkmünze (des Gonzagaschen Hofkünstlers Talpa? s. v. Fabriczy Fig. 22. S. 24f) bekannt ist. Gazzuolo war der Herschaftssitz Pirros und ward sein Familientitel; im Cremonesischen, wohl nahe der Station Gazzo der Bahn nach Mantua und dem Oglio gelegen, in den sich ja die geschändete Julia stürzt. Bandello überliefert das in der Zuschrift an den Kardinal Pirro, des ersteren Neffen und wohl Patenkind: Questa istorietta — essendo io venuto a far riverenza al mio valoroso signor Pirro Gonzaga vostro zio e ragionandosi de i vari casi che avvengano — commandò esso signor Pirro al mio compar da bene m. Gian Matteo Olivo mezzo cantore che narrasse. Im Eingang dieser Zuschrift wird nun erklärt, daß „unsre Zeiten keineswegs jenen antiken nachstünden, welche die Schriftsteller so loben und empfehlen, daß wenn wir sie durch Malerei und Bildnerei illustrieren wollten, wenn unsere Maler und Bildhauer nicht unter so gefeierten Aufgaben bleiben, sie ihnen mindestens gleichwertig dastehen werden.“ (... che se vorremo per la pittura e scultura discorrere, se i nostri pittori e scultori non sono da esser a quei tanto celebrati preposti, gli resteranno al meno uguali.)

Gewährt das einen hüschen Einblick in die Anregung jener Medaille, so vermag es wohl auch die zu unserem Bilde zu beleuchten, das vielleicht bei einer der vielen novellistischen Unterhaltungen auf Gazzuolo oder in Mantua bei Isabella d'Este „al suo amenissimo palazzo“[1]), von denen Bandello zu erzählen weiß, als lebendes Bild gestellt wurde. Besteht Ähnlichkeit (in Auge, Nase und Kinn) zwischen dem Helden unseres Bildes und Pirros Vater Giovanni Francesco, dem Gemahl der Bauzia auf der Medaille von Bonacolsi, „l'Antico“? Wer in Nr. 9 der Monatshefte (S. 766f.) im Triumph des Federigo Gonzaga von Lor. Costa den Kopf dieses Vetters unseres Gonzaga betrachtet, wird gleichfalls (nicht blos in der Barttracht) Ähnlichkeit mit unserem Kopfe finden.

Noch eine andere, ganz dunkle Medaille des Gonzaga-Kreises, im äußeren Arrangement denen der Bauzia und ihres Gemahls ganz gleich und von Fabriczy denn auch dem l'Antico zugesprochen, die „Magdalena Mantuana Nov. (ella?) CCCCCIIII“ (1504?) könnte durch unseren Novellisten beleuchtet werden. War die Dargestellte eine Curtisane, wie man nach ihrer Physiognomie und dem Revers — einem feindlichen Schwane auf einem Köcher mit der Unterschrift „non sana“! — zu schließen geneigt ist, so ruft sie Nov. II 31 in Erinnerung. Da verliebt sich ein junger Mensch so heftig in eine Curtisane (in Venedig), daß er sich, von ihr zum Narren gehalten, vergiftet. Sollte diese Medaille, deren Revers wie eine dunkle Folie zu dem der Astalla (einem Phönix über den Flammen) wirkt, auch in dieser Absicht (von der Bauzia?, die sich für die arme, kleine Heldin von Gazzuolo nach Bandellos Versicherung mütterlich interessiert hatte,) bestellt worden sein? In jedem Falle verdient ihr und ihres Sohnes Pirro novellistischer Kreis bei Bandello die Aufmerksamkeit auch der Kunsthistoriker.

Karl Borinski.

[1]) Nov. I. 30 . . „in sala ove sono dipinti i divini trionfi di Guilio Cesare imperadore di mano d'Andrea Mantegna con tanti altri bellissimi quadri di pittura eczellentissima“.

AUS KONRAT WITZ'S KREIS.

Von Rosa Schapire.

Seitdem Daniel Burckhardt[1]) Konrat Witz's Oeuvre fixiert hat, hat sich unsere Kenntnis dieses eigenartigen Meisters bedeutend vertieft. Burckhardt[2]) selbst hat auf Grund archivalischer Studien den Beweis erbracht, daß Witz nicht, wie er ursprünglich annahm, mit dem Geschlecht der Witzmanns aus Rottweil in Zusammenhang stehe, sondern der Sohn des Konstanzer Meisters Hans Witzinger sei, der als Hance de Constance zwischen 1424—25 in den Diensten des Herzogs von Burgund gestanden und in künstlerischer Mission nach Paris und Brügge geschickt worden war. Um dieselbe Zeit war auch Jan van Eyck als „peintre und varlet de chambre“ an den Hof des kunstliebenden Herzogs nach Brügge berufen worden, und zwanglos ergibt sich durch das Zusammenstellen dieser Tatsachen der niederländische Einschlag in Konrat Witz's Frühwerken. Auch sein Oeuvre hat manche Bereicherung erfahren. Sein großes Basler Altarwerk konnte durch vier neue Tafeln in schweizer[3]) und österreichischem[4]) Privatbesitz ergänzt wer-

[1]) Daniel Burckhardt: Malerei. Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. Basel 1901.

[2]) Daniel Burckhardt: Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei. Jahrb. d. Königl. Preuß. Kunstsammlgn. XXVII. 1906. S. 179ff.

[3]) vgl. Daniel Burckhardt: ebenda.

[4]) Robert Stiassny: zu Konrat Witz. Jahrbuch d. Kön. Preuß. Kunstslgn. XXVII. 1906. S. 285ff.

Digitized by Google

den, und neuerdings hat das Kaiser-Friedrich-Museum die schöne Kreuzigung[1]) erworben, die dem Neapler Kirchenbild nahe steht.

Burckhardt hat den Meister von 1445, der in Donaueschingen und Basel vertreten ist, in Zusammenhang mit Witz gebracht; nachstehend soll der Versuch gemacht werden, den Kreis der Witz nahestehenden Meister zu erweitern.

Auf der Leihausstellung altniederländischer Meister in der Guildhall zu London (Sommer 1906) war ein eigenartiges kleines Bild „Johannes auf Patmos"[2]) zu sehen. Es fiel infolge seines ausgesprochen deutschen Charakters aus dem Rahmen der Ausstellung heraus[3]). Das Bild — auf Holz gemalt, Höhe 42,5, Breite 43,7 cm — befindet sich seit etwa 30 Jahren im Besitze von Mr. W. B. Chamberlin, Brighton; näheres über seine Herkunft ließ sich leider nicht ermitteln. In der genannten Ausstellung war es zum ersten Mal öffentlich ausgestellt. Bis auf einen Sprung, der durch den untersten Teil der Tafel geht und auch auf der Reproduktion ersichtlich ist, ist das Bild gut erhalten und von jeglicher „Restaurierung" verschont geblieben. Im Luftton und im Heiligenschein einige Kratzer; am Felsen links ist an einzelnen Stellen etwas von der fein und flüssig aufgetragenen Farbe abgesprungen.

Der Meister des Johannes auf Patmos steht Witz's Art näher als der Meister von 1445. Witz's großzügige Behandlung der Landschaft, sein Hervorheben des Wesentlichen bei Preisgabe des Details fehlt dem letzteren, dem Burckhardt „die höchsteingehende Behandlung der landschaftlichen Elemente" nachrühmt. Wie Witz ist auch der Meister des Johannes auf Patmos summarisch in der Behandlung des Landschaftlichen, ihm fehlt die Routine, mit der der Donaueschinger seine hübschesten Wirkungen erzielt, aber er ist frischer, unmittelbarer als jener und chargiert nicht mit überflüssigem, zierlichem Detail.

Zahlreiche Anklänge an Witz's Baseler und Genfer Altar sind beim Johannes auf Patmos zu finden. Johannes' Typus steht dem Genfer Altar näher. Die schweren Augenlider, die lange, scharf eingesattelte, sich an der Spitze verdickende Nase, die hohe Stirn, das kleine Untergesicht, das lange Ohr erinnern an Petrus und den Engel auf der Befreiung Petri (Genf). Ein derb realistisches Gesicht, dem nichts mehr von jenem fast Karrikierenden eignet, das in einzelnen Köpfen des Basler Altars anklingt. Ein großer schwerer, schwarz geränderter Heiligenschein faßt den Kopf des Evangelisten ein und kommt in gleicher Weise, wenn man unter Witz's verschiedenartigen Heiligenscheinen Umschau hält, bei Petrus und Christus auf dem Genfer Altar vor.[1]) Die auffallende Bewegung, mit der Johannes' Rechte den Federkiel führt — Zeige- und Mittelfinger gestreckt, Ring- und kleiner Finger im Mittelgliede gebogen — findet sich auf dem Basler Altar: mit gleichem Gestus begrüßt David die drei Helden, die ihm den Trunk bringen. Der kurze Daumen an Johannes linker Hund ist auch Witz eigentümlich und kommt mehrfach bei ihm vor.[2])

Der Gewandfall auf dem Basler und Genfer Altar wie auch bei Witz's Straßburger Catherina und Magdalena und der schönen Madonnenzeichnung im Berliner Kupferstich-Kabinett ist viel reicher als bei Johannes. Aber auch hier umgibt der Mantel den Körper wie ein Kranz, und die Art, wie die Falten unter Verzicht auf kleinliches Detail unter eine große Linie zusammengefaßt werden, entspricht Witz's großzügiger Behandlung. Auch die Schriftrolle des Evangelisten hat nicht mehr den leicht beweglichen, zierlichen, gotischen Schwung, sondern die schwerere, voller ausklingende Art der späteren Zeit. Ihr liegt das gleiche, stilistische Gefühl zugrunde, das sich im Fall des Gewandes ausspricht. — Johannes trägt einen hellroten Mantel über einem Kleide von gleicher Farbe, nur in den Falten leuchtet ein tieferer Ton. Die Farbe des Mantels ist etwas eingeschlagen und hatte wohl einen wärmeren Glanz. Das mit

[1]) Friedländer: Gemäldegalerie. Ein neuerworbenes Bild von Konrat Witz. Amtl. Ber. aus d. Königl. Kunstsammlgn. XXIX. Jahrg. No. 4, S. 86 ff.

[2]) Ich verdanke Herrn Geh. Rat von Tschudi einen Hinweis auf dieses Bild. Es sei mir gestattet, ihm auch an dieser Stelle meinen verbindlichen Dank für die empfangene Anregung zu sagen.

[3]) vgl. Friedländers Bericht „Die Leihausstellung in der Guildhall zu London. Sommer 1906. Hauptsächlich niederländischer Bilder des XV. und XVI. Jahrhunderts." Repertorium für Kunstwissenschaft 1906. XXIX, S. 176. Friedländer charakterisiert den Johannes auf Patmos: „Süddeutsch um 1460".

[1]) Schon der Heiligenschein spricht dafür, daß das Bild nicht niederländisch ist. Der Nimbus spielt in der niederländischen Schule, verglichen mit der gleichzeitigen deutschen und italienischen eine auffallend geringe Rolle. Die Niederländer kennen einen flimmernden Heiligenschein, der den Kopf wie eine Strahlenglorie umgibt — so Gottvater, Johannes und Maria auf dem Genter Altar — oder einen zarten Reifen, der wie ein Hauch über den Köpfen der Heiligen schwebt und den besonders Memling mit Vorliebe bringt. Nur bei Rogier van der Weyden kommt bisweilen ein schwerer, doppelt geränderter Heiligenschein vor und Petrus' Christus faßt den flimmernden Strahlennimbus mit einem doppelten Rande ein (Eligius: Köln, Slg. Oppenheim). Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel, und jener materielle, mit Edelsteinen und geriefelten Mustern versehene Heiligenschein, den die Frankfurter Maria des Meisters von Flémalle trägt, dürfte vielleicht ein Beweis mehr für die deutschen Züge in der Kunst dieses eigenartigen Meisters sein, die in letzter Zeit mehrfach betont wurden.

[2]) Basler Altar: Abisai vor David knieend. — Ahasverus' Linke, die den Apfel hält. — Cäsars geöffnete rechte Hand. — Genfer Altar: Ältester König auf der Anbetung des Kindes. — Petrus vom Engel herausgeführt auf der Befreiung Petri.



Oberdeutsch um 1460. Johannes auf Patmos
Slg. Chamberlin Brighton

reichen Schließen versehene Buch, auf dem der Adler sitzt, ist von einem hellen, etwas gelblicheren Rot. Die Farbenskala des Bildes ist nicht groß, aber die Dinge stehen weich nebeneinander, und der Nuancenreichtum ist von großer Schönheit. Feine Übergänge führen aus dem matten, grau-grünen Rasen in das intensive Grün der Baumgruppen im Mittelgrunde, in das grünliche Bergwasser mit den weißen Schaumkronen und den bräunlichen Ton der Felsen. Und darüber steht ein erglühendes Abendrot am Himmel.

Die Felsengruppe rechts ist entwickelter und organischer als die des Basler Christophorus und hat Anklänge an den Donaueschinger Meister. Man kann beim folgerichtigen Aufbau dieser Landschaft wie bei Witz's wunderbarem Fischzug an die Wiedergabe von etwas in der Natur Gesehenem denken, wenn sich auch bei den weniger charakteristischen Formen das Urbild der Landschaft kaum wird bestimmen lassen. Die Behandlung des Wassers, mehr noch die des Ufers steht dem Basler Christophorus und dem Genfer Fischzug nahe. Hier wie dort in unmittelbarer Nähe des Wassers hochstieliges Schilf, das mit sicherem Blick für den Habitus der Pflanze aufgefaßt ist.

Witz baut seine Landschaften nach ganz anderem Prinzip auf als Jan van Eyck. Dort das was Schnaase „eine novellenartige Staffierung" nennt, die viel richtig Beobachtetes im einzelnen bringt und ein liebevolles sich Hineinsehen in die Farbenpracht jeder Blume, aber die Landschaft wirkt nicht wie etwas Gesehenes, sondern wie aus einzelnen Teilen Zusammengetragenes, und es ist mit Recht auf die heterogenen Elemente aufmerksam gemacht worden[1]) — Portugal, Italien und Flandern — aus denen sie zusammengesetzt ist. Witz dagegen verzichtet auf das Einzelne zugunsten des Gesamteindruckes. Sein Wiesengrund, sein Ufer ist kahl, verglichen mit der Blütenpracht des Genter Altars, oder den Maiglöckchen, Lilien, Veilchen und Sternblumen, die in den Gärten duften, in die Stephan Lochner oder Jahrzehnte früher jener Unbekannte in Frankfurt Maria und ihren Hofstaat setzen.

[1]) Felix Rosen: Die Natur in der Kunst 1903.

Aber dafür hat seine Landschaft den Vorzug des Einheitlichen. Der „horror vacui" beherrscht die Landschaftsauffassung des XV. Jahrhunderts. Anstatt den Raum zu gestalten, füllen ihn die Künstler mit reizendem Beiwerk. Anders Witz. Er faßt die Landschaft in wenige große, architektonische Linien zusammen. Nur das Wesentliche darf im Bilde leben. Er konstruiert seine Landschaften nicht, sondern verabreicht den Natureindruck zum Bilde, indem er unterordnet, ausscheidet und das Wesentliche heraushebt. Seine Landschaften, besonders die des Genfer Fischzuges, wirken trotz des ziemlich hoch liegenden Augenpunktes frei und groß, und jene Zickzacklinien und vorgeschobenen Hügelketten — das Inventar, mit dem das gesamte XV. Jahrhundert arbeitet — die ebenso viel Verlegenheitspausen sind, fehlen ganz, weil er „gegen die ungeheuren Gegenstände die Freiheit des Wirkens"[1]) nicht verloren hat. Sein Schwerpunkt als Landschafter liegt, abgesehen von der Raumgestaltung, in der Wiedergabe des Wassers, und es ist wohl mehr als Zufall und mehr als nur durch die Natur des Stoffes geboten, daß in zweien seiner Bilder das Wasser eine so große Rolle spielt. Und wie ist es beobachtet! Ähnliches findet man erst wieder bei den Landschaftszeichnungen des jungen Dürer. Seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern in Deutschland so gut wie in den Niederlanden ist er darin weit überlegen. Lucas Moser, der Meister des Hausbuches (Christophorusdarstellungen L. 31 und 32), Rogier van der Weyden[2]), der Meister der Perle von Brabant[3]) — sie scheitern alle, wenn sie mehr geben wollen, als eine glatte Wasserfläche, in der sich die Dinge widerspiegeln. Sie lösen die Wasserfläche in zeichnerisch gesehene Linien auf, in konstruierte, schematische Wellentäler und Hügel. Witz allein geht als Maler an seine Aufgabe heran. Er hat die kleinen Wellen beobachtet, mit denen sich der See am Ufer bricht, die großen Kreise, die das Schiff zieht (Genf) und die Ringe, die Christophorus beschreibt, wenn er mit seiner Last auf der Schulter dem jenseitigen Ufer zustrebt. Der Meister des Johannes auf Patmos erreicht ihn nicht, schließt sich ihm aber in selbständiger Beobachtung an, so in der Wiedergabe der kleinen weißen Schaumkronen, mit denen der Wind die Wellen kräuselt. (Sie wirken in der Wiedergabe viel schematischer als im Original.)

[1]) Goethe (und Meyer): „Künstlerische Behandlung landwirtschaftlicher Gegenstände". 1831.

[2]) Mittelstück des Berliner Johannesaltärchens und Hintergrund von Lucas die Madonna malend. München. Letzteres freilich nur Werkstatt.

[3]) München: Christophorus. Dort Dirk Bouts zugeschrieben. Vgl. Karl Voll: Die altniederländ. Malerei von Jan van Eyck bis Memling." 1906.

Die Hintergründe von Witz's Landschaften sind belebt; hier tiefe Einsamkeit. Ist das nur Zufall? Oder wollte der Meister die Stille fühlbar machen, in der Johannes seine Visionen werden? Eitles Menschentum mit seinem auf den Alltag gerichteten Streben hat hier keinen Platz. Noch ist die Landschaft nicht „Seelenzustand", vielleicht aber sind im Fehlen der Staffage schon die Vorboten gegeben. Das XVI. Jahrhundert ist weitergegangen. Auf dem Holzschnitt des Johannes auf Patmos (B VII 484), der Hans von Kulmbach mit so wenig stichhaltigen Gründen zugeschrieben wurde[1]), bemächtigt sich der Sturm, der in der Seele des Evangelisten tobt, der ganzen Natur. Krachend splittern dürre Zweige von der Eiche, unter der Johannes sitzt, der Wind verfängt sich in seinen Haaren und bläht seinen Mantel zum Segel auf.

Hier wird nur ein inneres Schauen dargestellt und der Versuch nicht gemacht ‚Johannes' Vision zu gestalten. Sie gehört jedoch zum typischen Bestand dieser Scene. Auch traut man diesem Johannes, mit dem etwas plaziden Gesichtsausdruck, die glühenden, in Feuer und Blut getauchten Offenbarungen der Apokalypse nicht recht zu. Witz versagt leicht in der Darstellung des Affektes, und was dem Meister nicht gegeben war, vermochte der Schüler noch weniger aus eigener Kraft zu erreichen. Die fehlende Vision kann aber auch durch seinen aufs Ganze gerichteten Sinn bedingt sein: jeder, der vor das Bild trat, wußte um Johannes' Offenbarung — wozu vor das Auge des Beschauers bannen, was in seiner Phantasie lebendig war?

In Witz's wunderbarem Fischzug sinken die Gestalten fast zur Staffage herab. Das ist hier anders. Johannes ist von überzeugender plastischer Kraft. Es ergibt sich wie auf Witz's Straßburger Bild die seltsame Diskrepanz zwischen dem Raum, der unter Aufgebot der reichsten Mittel vertieft ist und der fast statuarisch wirkenden Gestalt, die nicht in die Tiefe geht. Der nach der Tiefe ausgebaute Raum ist für Witz das eine — Frei- oder Innenraum bedeuten prinzipiell keinen Unterschied — und die fast plastisch herausgearbeitete Figur das andere, eine Verbindung zwischen beiden ist von ihm so wenig wie vom Meister des Johannes auf Patmos versucht. Beide sind aber darin nicht Jan van Eyck zu vergleichen, bei dem, ohne daß seine Gestalten sich plastisch vordrängen, das gleiche Mißverhältnis zwischen Figur und Raum herrscht, sondern dem Meister von Flémalle.

[1]) Campbell Dodgson: „A woodcut wrongly ascribed to Hans von Kulmbach." Burlington Magazine 1903. S. 44 ff.

Vor dem 5. August 1447 ist Witz gestorben. Der Johannes auf Patmos dürfte etwa ein Jahrzehnt nach seinem Tode entstanden sein. Die kleinen pilzartigen Bäumchen kommen vor dieser Zeit in Deutschland nicht vor.[1] Der enge Zusammenhang zwischen diesem Bilde und den Werken des Basler Meisters ist nur ein Beweis mehr für den Einfluß, den Konrat Witz auf seine Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger ausgeübt hat.

8

ZU BOTTICELLIS PRIMAVERA.

Von Wilhelm Uhde.

Eine umfangreiche Literatur hat festzustellen versucht, was die einzelnen Figuren auf Botticellis Bilde „Primavera" zu bedeuten haben. So sieht Warburg in der einzelnen Mittelfigur Venus in königlichem Schmuck in ihrem Reiche. Die Blumen streuende Figur ist die Frühlingsgöttin, ein idealisiertes Bild der Simonetta Cattaneo, der früh gestorbenen Geliebten des Giuliano de' Medici, deren Andenken in dem Bilde überhaupt festgehalten werden sollte. Die erotische Verfolgungsszene neben ihr stellt Flora dar, die durch die Liebe des Westwinds zur Blumenspendenden wird. Auf der anderen Seite der Venus sind die drei Grazien, neben ihnen Hermes, der die Wolken scheucht. Oberhalb der Venus befindet sich Amor, der seinen Pfeil schießt.

Venturi hält die Mittelfigur (die Warburg als Venus anspricht) für Simonetta Cattaneo und den Jüngling für Giuliano de' Medici.

Bayersdorfer stimmt bezüglich der Mittelfigur mit Warburg überein, auch bezüglich des Andern. Nur nennt er Warburgs Frühlingsgöttin Flora und Warburgs Flora eine Erdnymphe.

Emil Jacobsen ist der Meinung, daß die von Bayersdorfer Erdnymphe, von Warburg Flora genannte Figur die Simonetta Cattaneo als Seele sei, die vom Hermes Psychopompos (die fernstehende Jünglingsgestalt ganz links), der die Züge des Giuliano de' Medici trägt, in das Elysium geleitet ist. Die Rosen streuende Figur nennt er Flora. Die Mittelfigur soll wiederum Simonetta sein und zwar nach ihrer Auferstehung im Elysium. Im Übrigen die drei Grazien und Amor.

Diese Erklärungen gehen im wesentlichen auf die Behauptung Warburgs zurück, Polizian sei der „gelehrte Ratgeber" Botticellis gewesen und dieser habe in seinen Bildern „Geburt der Venus" und „Primavera" nur Illustrationen zu Polizians Gedicht „Giostra" geliefert.

Aber Botticelli war mehr als ein Illustrator, ein Fabrikant metergroßer Bilderbogen und die Figuren seiner „Primavera" bedeuten mehr als langweilig aufgereihte Plagiate aus Polizian, Ovid und Horaz. Wären sie nichts weiter als lebende Bilder nach Dichterwerken, blieben das tiefe Leben, das aus dem Bilde zu uns spricht, die Beziehungen der einzelnen Personen und Gruppen zueinander, die wir ahnen, unerklärt. Keine der aus gelehrten Quellen geschöpften gedanklichen Kompositionen vermag der hier vorliegenden künstlerischen, die an sich großartig und zwingend wirkt, genug zu tun.

Es mag ohne weiteres zugegeben werden, daß zwischen Polizians „Giostra" und Botticellis „Primavera" gewisse Beziehungen bestehen und daß der Maler dieser oder jener Figur die Züge einer Simonetta oder eines Giuliano geben wollte. Aber dieses sind Fragen zweiten und dritten Ranges. Die großartige Komposition dieses Meisterwerkes wächst über eine Sammlung persönlicher Anspielungen hinaus zur Gestaltung eines allgemeinen menschlichen Problems; hat nicht den Charakter einer Anmerkung, sondern den eines gewaltigen Textes. Versuchen wir ihn zu lesen.

Den Schwerpunkt der Komposition bildet die weibliche Mittelfigur. Ihre Bedeutung wird durch die isolierte Stellung, die Unterbrechung der Baumreihen und den besonderen Hintergrund akzentuiert. Sie hat das Aussehen einer jungen Frau, die sich im Zustande vorgeschrittener Schwangerschaft befindet. Der gesegnete Leib ist stark und fein durch den oberen Rand des niederfallenden, mit der linken Hand ein wenig aufgerafften Gewandes betont. Sinnend hält sie die Rechte empor, sinnend neigt sie das Haupt als lausche sie einer Offenbarung.

Über der Gestalt dieser jungen Mutter schwebt Amor. Sein Pfeil geht auf die Gruppe dreier jugendlicher Mädchen, die einen Reigen tanzen und hat die Richtung auf die mittlere unter ihnen, deren Oberkörper im Gegensatz zu den beiden andern durch den niederfallenden Zipfel des Gewandes entblößt wird. Während die beiden andern den Tanz mit lebhaften Bewegungen der Körper und mit empor sich streckenden Armen führen, wobei auch die Köpfe und die Augen ein reges Interesse am Tanze verraten, haben die Bewegungen der Dritten, auf die der Pfeil geht, in bezug auf die Beschäftigung etwas Gleichgültiges, so als nähme sie gedankenlos an ihr teil. Die Haltung ist gerade und der Blick geht aus der Gruppe heraus in die Richtung des Jünglings, der neben den

[1] Herr Dr. von Schubert-Soldern hat mich auf diesen Umstand freundlichst aufmerksam gemacht.

Tanzenden steht. Damit ist eine Verbindung zwischen Amor, der einen Tanzenden und dem Jüngling hergestellt. Dieser streckt mit ruhiger Bewegung die mit einem Stabe bewaffnete Rechte in die Zweige des Baumes, um sich einen der Apfel herunterzuschlagen oder einen Zweig Lorbeer — er trägt Schwert und Helm eines Kriegers — aus dem Geäste zu brechen.

Während die Darstellung auf dieser Seite der Komposition etwas Ruhiges, fast Zuständliches hat, ist das Tempo auf der rechten Seite des Bildes lebhafter. Die Bäume biegen sich, der Schritt der rosenstreuenden Gestalt ist fest und energisch, das Entfliehen des jugendlichen Mädchens aus den Händen des beflügelten Jünglings voll Kraft und Leben. Die Darstellung ist folgende: eine mit leichtem und durchsichtigem Gewande bekleidete weibliche Gestalt, deren Haar in jugendlicher Wildheit und Unordnung auf den mädchenhaften Busen fällt, sucht mit vorgestrecktem Oberkörper und nach vorn hastenden Armen uas den Händen eines geflügelten Jünglings (von grüner Farbe) zu entweichen. Ihre Augen sind weit geöffnet mit einer Mischung von Angst und Staunen auf das Gesicht des Jünglings gerichtet. Aus ihrem Munde entsprießt ein blühender Zweig. Seitlich vor ihr her schreitet eine weibliche Gestalt, die ihr Rosen auf den Weg zu streuen im Begriffe ist. Nach dieser einfachen und voraussetzungslosen, von Urkunden und Dokumentierungen unabhängigen Darstellung der Vorgänge und Personen ergibt sich die Deutung der Komposition von selbst: auf dem rechten zuletzt besprochenen Teile des Bildes sehen wir die Jungfrau, die nichts von Liebe weiß. Der symbolische Blütenzweig, der ihrem Munde entsproßt, das in Unschuld getragene durchsichtige Gewand, das von keiner Eitelkeit geschürzte wild flatternde Haar zeigen das junge Mädchen, dem der Sturm und Atem des Dämons der Leidenschaft unbekannt sind. Mit scheuem und erstauntem Auge blickt sie ihm ins Gesicht und entflieht in Reinheit und Unschuld seinen Armen. Sie steht im Frühling des Lebens. Der schreitet neben ihr her und streut ihr seine Rosen auf den Weg.



BOTTICELLI, Das Mysterium des Weibes

Auf der linken Seite des Bildes sehen wir sie wieder in der mittleren der drei tanzenden Gestalten als die zur Blüte gekommene Jungfrau. Im Spiele mit den Freundinnen gehen ihr die sonnigen Tage dahin. Da trifft sie der Pfeil des Liebesgottes; die Freude am Tanze versiegt und ihr Auge blickt sehnsuchtsvoll zum jungen Krieger, dessen Hand verlangend nach Ruhm und Genuß greift.

Das Leben ist ein Garten der Liebe und Fruchtbarkeit. Unten auf dem Bilde sehen wir farbige Blumen, die weit ihre Kelche öffnen; oben in den Bäumen hängen schwer die Früchte. Ein wunderbares Symbol, das der Komposition zu vollendeter Einheit hilft.

Von diesen Blumen auf zu den Früchten ragend, gleich weit entfernt vom jungen Mädchen und der herangereiften liebenden Jungfrau und so ganz im Mittelpunkte der Komposition, steht das Weib; nachdem es die Liebe genossen hat, ohne Mann, ohne Gespielin; es neigt sinnend das Haupt, hebt erwartungsvoll die Hand und fühlt voll Ehrfurcht, daß in ihm ein großer heiliger Akt der Natur sich vollzieht, daß, wenn seine eigenen Freuden und Leiden vergehen, sein gesegneter Schoß künftiges Leben birgt.

Anstatt „Primavera", eine Bezeichnung, die nicht von Botticelli stammt, sondern späteren Ursprungs ist, anstatt „Reich der Venus" oder „Simonetta im Elysium" sollte man das Bild besser bezeichnen als „Das Mysterium des Weibes".

8

ZU PALLADIOS VIERHUNDERTJAHRIGEM GEBURTSTAG

Aller Wahrscheinlichkeit nach fällt in das Jahr 1908 die vierhundertjährige Wiederkehr des Geburtstages Palladios. Leider steht unsere Kenntnis des Geburtsjahres des Vicentiner Theoretikers und größten Baumeisters Venetianischer Kunst nicht auf absolut sicherer Basis. Der

eifrige Biograph Palladios Tomaso Temanza [1]) hat nach seinem eigenen Bericht im XVIII. Jahrhundert im Hause des Giuseppe Smith ein Gemälde des Bernardo Licinio gesehen, das laut Inschrift den 1518 geborenen Meister im 23. Jahre darstellt: B. Licinii opus Andreas Paladio Annorum XXIII MDXLI. Das Gemälde soll dann in den Besitz des Königs von England gekommen sein. Doch ist es heute in den königlichen Galerien nirgends nachweisbar. Auffallend ist zunächst schon die reiche Kleidung, die der kaum 23 Jährige auf dem Bilde trägt: „Rappresenta il giovine architetto in rica giornea listata di vai con sotto un farsetto cremesi, nelle mani squadra e compasso, vivace negli occhi ed onestamente dignitoso.[2]) Zu solchem Prunk war zunächst noch gar keine Veranlassung, denn das erste wirklich nachweisbare Werk Palladios ist erst wenige Monate bevor das Bild gemalt wurde, entstanden und läßt in seiner Anlage und Aufbau durchaus noch nicht erkennen, daß der Architekt zu Größerem berufen war, denn der junge Meister schließt sich in der Anlage des Aufbaues im allgemeinen ganz an die herkömmlichen Formen der villa rustica an.[3]) Aus diesem Grunde ist auch nicht anzunehmen, daß irgend welche epochemachenden Werke vor diesem entstanden sind um so weniger als wir wissen, daß Palladio zunächst eine ganze Reihe von Jahren als Steinmetz gearbeitet hat. — Nun hat im Jahre 1880 Lambertico nachgewiesen, daß Palladio 1524 als Lehrling bei Girolamo und Giovanni Pironi in die Maurer- und Steinmetzgilde eingeschrieben wurde und sich zunächst der Bildhauerei gewidmet hat.[1]) Er kann also nicht 1518 geboren worden sein, sondern Palladio muß, wenn man das übliche sechzehnte Lebensjahr als Zeit des Eintritts in die Lehre annimmt, 1508 demnach genau 10 Jahre früher als nach Angabe des Temanza zur Welt gekommen sein.

Die irrtümliche Nachricht Temanzas würde sich dann leicht erklären lassen. Entweder ist in der Inschrift selbst oder bei der Wiedergabe derselben vielleicht infolge der Nachdunklung des Bildes ein X vor der Jahreszahl mit der Altersangabe übersehen worden. Nun hat neuerdings ein junger italienischer Forscher Zorzi eine urkundliche Notiz gefunden, in der der älteste Sohn Palladios am 23. Juni 1555 bei der Steinmetzgilde als Meister eingeschrieben wird. Daraus ergibt sich gleichfalls, daß Palladio nicht 1518 geboren sein kann. Durch die Nachricht eines durchaus verlässigen S c h r i f t s t e l l e r s und Z e i t g e n o s s e n P a l l a d i o s P a o l o G u a l d o, der die Aufzeichnungen seines Vaters Giuseppe 1521—72 benutzt hat und demgemäß mehr als alle anderen übrigen Biographen, so weit sie nicht auf Gualdo selbst fußen, Glauben verdient, wird nun das Ergebnis dieser neueren Forschungen durchaus bestätigt. Er schreibt über Palladios Geburtsdatum: In Vicenza l'anno del Signore 1508 alli 30 del mese di novembre giorno di S. Andrea apostolo e per questo gli fu posto nome Andrea. Schon die genaue Angabe des Geburtstages spricht hier für die exakte Orientierung.[3]) Man hat also am 30. November den Vierhundertjährigen Geburtstag Palladios zu feiern.

F r i t z B u r g e r.

[1]) Tomaso Temanza, Vita di Andrea Palladio, Vicentino, Vinetia 1778.

[2]) Siehe noch Magrini, Andrea Palladio, Padua 1846. S. 7.

[3]) Scamozzi, le fabriche ed i disegni di Andrea Palladio. Vicenza 1796, II. S. 27. Über die wirkliche Ausführung der Villen oder gar den heutigen Zustand kann man aus den übrigens nicht immer verlässigen Angaben Scamozzis sich keine Vorstellung machen. Auf Grund neuer Aufnahmen der Villen Palladios gedenke ich hierüber demnächst an anderer Stelle zu berichten.

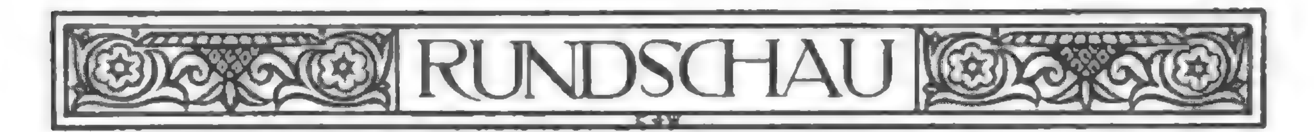
[1]) Im Akt des Bartolomeo Carpo, 19. Febr. 1538 und Akt des Bernardin Massaria 25. Februar 1540. Lambertino, Archivio storico italiano 1880.

[2]) Er ist nach einem von Magrini publ. Brief Palladios an die Vicentiner Deputierten vom 6. Januar 1572, aus Venedig datiert, in diesem Jahre gestorben.

[3]) Siehe P. Gualda. Vita di Andrea Palladio, 1616.



Digitized by Google



An unsere Leser

Es haben sich einige Änderungen in unseren redaktionellen Verhältnissen ergeben, insofern nämlich, als die Münchener Redaktion von jetzt an Dr. W. WORRINGER führen wird, unser geschätzter Mitarbeiter Dr. UHDE-BERNAYS dagegen die redaktionelle Vertretung der Monatshefte in ROM übernimmt. Durch die Berufung von Dr. PAUL FERD. SCHMIDT als Nachfolger Hagelstanges nach Magdeburg ist auch die Neubesetzung des BERLINER Redaktionspostens notwendig geworden. Dr. HERM. VOSS hat sich liebenswürdiger Weise bereit erklärt, die Berliner Redaktion zu übernehmen.

Wir geben diese Veränderungen um so lieber bekannt, als durch sie auch für die Zukunft die gesunde Vorwärtsentwicklung unserer Zeitschrift garantiert wird.

BERLIN

Eine zugleich erfreuliche und bedeutungsvolle Nachricht kommt aus der Reichshauptstadt: *S. M. der Deutsche Kaiser* hat das *Protektorat* über den *Deutschen Verein für Kunstwissenschaft* übernommen. Erst diese Tatsache gewährleistet die Erfüllung des großzügigen Programms, das seiner Zeit in Frankfurt auf der konstituierenden Versammlung des Vereins aufgestellt wurde. Nun dürfen wir doppelt zuversichtlich hoffen, daß auch der Reichtag die Sache des Vereins zu der seinigen machen werde und daß über kurz oder lang alle Mittel in Bereitschaft sind, um die Arbeit für unsere deutsche Kunst mit vollen Kräften angreifen zu können. Das Protektorat des deutschen Kaisers begrüßen wir zunächst als einen weiteren wichtigen Schritt in der Verwirklichung der genialen Idee von Althoff und Bode.

8

FRANKFURT a. M.

Die Funde der Ausgrabungen, die Carl Maria Kaufmann 1905—1907 in Karm-abu-Mina in Oberägypten mit Unterstützung der Stadt Frankfurt unternommen, sind nun in Frankfurt angekommen und bieten der Abteilung altchristlicher Kunst der städtischen Kunstsammlungen einen wertvollen und reichhaltigen Grundstock. Es ist hier nicht des Ortes, im allgemeinen über die für die altchristliche Forschung offenbar sehr wertvollen Resultate der Ausgrabung zu referieren, zumal aus der Feder Kaufmanns ein ausführliches Werk uns in Aussicht gestellt ist; so soll denn nur kurz erwähnt sein, daß es dem Forscher gelungen ist, eine ganze altchristliche Kultstätte nach ihrer sakralen und profanen Seite hin wiedererstehen zu lassen. Karm-abu-Mina, ein schon sehr alter Zentralpunkt der Karawanen von Alexandrien nach der Kyrenaica hin, gelangte im IV. und V. nachchristlichen Jahrhundert zu seiner höchsten Blüte durch den dortigen Menaskult, die Verherrlichung eines sonst nicht sehr bekannten alexandrinischen Märtyrers († 296). Durch Kaufmanns energische Ausgrabungen haben wir die Anschauung eines „altchristlichen Lourdes" gewonnen. Denn nichts mehr oder minder ist zutage gefördert, als eine Wunderwallfahrtsstätte größten Stiles. In dieser Richtung scheint neben der Bloßlegung von vier Basiliken und zwei Baptisterien verschiedenster Typen am reizvollsten die ganze Bäder- und Thermenanlage, die zur Heilung der Kranken vermittels des heiligen Wassers des Menas in Karm-abu-Mina diente.

Was die einzelnen Funde anlangt, so zerfallen sie in verschiedene Gruppen. Am interessantesten für die städtische Sammlung muten zirka 50 Kapitelle, zahlreiche andere architektonische Bruchteile, wie Gesimsstücke, Säulenbasen usw., an. Unter den Kapitellen findet sich das spätkorinthische Akanthuskapitell am häufigsten, aber auch jonische und Würfelkapitelle syrischer Art bieten genügend Material, um Strzygowskis Thesen wieder einmal zu diskutieren. Außer diesen Fragmenten weist der Fund eine große Anzahl von Gegenständen auf, die in direktem Bezug stehen zu der ehrwürdigen Kultstätte und ihrem ausgedehnten Wallfahrtsbetrieb. An erster Stelle sind zu erwähnen die Produkte der in Karm-abu-Mina in hoher Blüte stehenden Tonindustrie, als Ampullen zum Versand des Menaswassers, Ampeln aus der Menasgruft und Eulogien des einheimischen Kultes. Es muß der Spezialforschung überlassen bleiben, im einzelnen den Wert und die Bedeutung des reichen Materials

ans Licht zu ziehen; für den, der den Dingen ferner steht, hat es schon Reiz genug, durch Carl Maria Kaufmanns Ausgrabungen unmittelbar in das Leben und Treiben eines Zentralpunktes altchristlichen Kultes sich versetzt fühlen zu dürfen. E. A. B.

MÜNCHEN

Wie voraus zu sehen war, hat Karl Voll auf die auch hier ausführlich wiedergegebenen Bemerkungen Bodes in der „Int. Revue" repliziert und zwar in zwei Artikeln der Münchener Neuesten Nachrichten (Nr. 416 und 417). Diese Aufsätze haben keine innere Überzeugungskraft, da sie nur erneut den einseitig-partikularistischen Standpunkt Volls erkennen lassen. Im Einzelnen stehen die Ausführungen mit den Tatsachen oft sogar direkt in Widerspruch, was der Direktor der alten Pinakothek an Hand der Akten sehr bald beweisen dürfte. Auch in ihren versteckten Ausfällen und Verdächtigungen dritter Personen wirken die Vollschen Artikel wenig erfreulich. Es verlohnt darum heute noch nicht, zu denselben im Einzelnen Stellung zu nehmen, bevor nicht die Richtigstellung der Vollschen Behauptungen an Hand der Akten erfolgt ist. Sobald dies geschehen, werden wir nicht versäumen erneut über diesen Fall, der sich aller Wahrscheinlichkeit nach sehr bald zu einem Fall „Voll" — nicht mehr „Bode" — auswachsen wird, unsere Meinung zu äußern. B.

BUDAPEST

Das Museum der Bildenden Künste ist um ein Jugendwerk des Velazquez reicher geworden. Der Staat erwarb das Gemälde vom Herrn Langton Douglas, in dessen Besitz es aus der Kollektion Sanderson (Edinburg) gelangte. Man sieht auf dem Bilde drei Figuren bei einem Tische. Links sitzt ein Greis in mattem hellgrünem Rock. Ihm gegenüber ein bartloser junger Mann, mit schwarzen Haaren und Augen, in lichtbraunen Rock gekleidet. Ein blondes Mädchen, in der Mitte, schenkt aus einem großen Steinkruge roten Wein in das Glas ein, das sie in der Linken hält. Der Alte streckt die Rechte nach demselben aus und legt die linke Hand auf die Brust. Er schaut zerstreut auf den jungen Gesellen und scheint sich zu rechtfertigen. Letzterer hat den Mund halb geöffnet, runzelt die Stirn in die Höhe und gibt — auf die Ellenbogen gestützt — mit dem rechten Daumen einen bedeutungsvollen Wink. Auf der weißen Tischdecke Brot, Rettig, Orange, ein Glas Wein and messingnes Salzgefäß. In dem Teller gebackener Fisch und eine halbe Zitrone.

Der Hintergrund des Bildes ist tiefbraun und auch die modellierenden Töne sind schwer, warm und undurchsichtig. Die beleuchteten und beschatteten Flächen kontrastieren stark miteinander. Das Licht fällt von links herein. Es trifft den jungen Mann voll ins Gesicht.

Alles das ist in energischer strenger Zeichnung vorgetragen. Die Konturen sind an manchen Stellen, besonders in den Händen sehr hart. Auch am Kopfe des Greises sind die Einzelformen scharf getrennt. Die Innenzeichnung läßt jedoch an Präzisität nichts zu vermissen. Das Haupt des jungen Mannes zeigt sorgfältig abgerundete Formen. Der in Verkürzung gesehene Kopf des Mädchens ist dagegen in Breite und Verschwommenheit der Zeichnung ein virtuoses Stück.

Das Werk entstand um 1618—1620. Es bildet eine Gruppe mit den Gemälden in Apsley House (der Wasserverkäufer von Sevilla, zwei junge Männer bei der Mahlzeit), Berlin (Musikanten, früher ebenfalls bei Langton Douglas) und Petersburg (das Frühstück). Die Verwandtschaft mit dem letzteren ist besonders auffallend. Für die Figuren der Männer hat der Meister hier wie dort dieselben Modelle benutzt. Über die Echtheit des Bildes kann kein Zweifel bestehen. Die Stileigentümlichkeiten des Meisters sprechen durchaus überzeugend dafür.

Dr. Zoltán v. Takács.

LONDON

Das wichtigste Ereignis des sonst so stillen Monats war der bereits kurz gemeldete Ankauf des großen Gruppenbildes von Franz Hals für die National Gallery um $^{1}/_{4}$ Million Mark. Es war bekannt geworden, daß Lord Talbot de Malahide bei Dublin seinen großen, nur wenigen bekannten Hals verkaufen wollte, und daß natürlich die Gefahr bestand, ihn auf Nimmerwiedersehen übers Meer nach Westen oder anderswohin verschwinden zu sehen. Denn noch besitzt England ja kein Kunstausführungsverbot, wie sehr auch immer wieder danach gerufen und die Frage da und dort erörtert wird. Die Trustees der Gallery nun waren rasch bei der Hand, als sie davon hörten, vielleicht um den

erhobenen Vorwurf zu widerlegen, daß ihr Kaufbestimmungsrecht schnelle Käufe unmöglich mache. Man brachte den Finanzminister Lyod George noch rasch vor seiner Deutschlandreise dazu, sich das Bild anzusehen und wußte ihm wohl dessen Qualitäten recht deutlich zu machen, so daß dieser Säckelmeister des englischen Reiches sich bereit erklärte von seiten der Regierung die Hälfte des verlangten Preises zu zahlen, freilich zum guten Teil als Vorschuß, denn mehr als £ 5000 pro Jahr mag die Regierung für Bilderkäufe nicht bewilligen. Mithin wird der Gallery nun bis 1912 kein Zuschuß von dieser Seite mehr zur Verfügung stehen. Um die andere Hälfte der Riesensumme aufzubringen, wird der National Art Collections Fund nun wohl wieder die Trommel rühren wie bei der Velasquez'schen Venus. Die Times meint, daß Lord Talbot ein vorzügliches Geschäft bei dem Verkauf gemacht habe, andererseits aber verlautet, daß ihm von ausländischer Seite ein noch höheres Angebot gemacht worden sei. Die National Gallery besaß bisher nur zwei Porträts des Meisters, und sein weitbekannter „Lachender Kavalier" hängt in der andern öffentlichen Sammlung Londons, der Wallace Collection. Es ist also sehr zu begrüßen, daß Hals nun durch eines seiner großen Gruppenbilder hier vertreten ist, selbst wenn man zu viel dafür ausgegeben haben sollte. Das Bild ist in Kennerkreisen sehr wenig bekannt gewesen, und Werke über Hals führen es nicht an. Es stellt eine Familie dar: Mann, Frau und mehrere Kinder und eine Kinderfrau, die im Freien vor einigen Bäumen zu einer Gruppe vereinigt sind. Links dehnt sich freies Hügelland nach hinten zu. In der Komposition zeigt das Bild Spuren hastiger Arbeit. Zwar sind Versuche vorhanden die verschiedenen Gruppen durch Übergänge einheitlich zu verbinden, jedoch bleibt einem der Eindruck eines zufälligen und doch vom Maler gewollten Hinstellens, der mit der außerordentlichen Lebendigkeit und prächtigen Charakteristik der einzelnen Personen peinlich kontrastiert. Dazu kommt, daß dem Bilde ein gewisses Gleichgewicht fehlt. Die Figuren ziehen sich ziemlich flach von rechts nach links hin, um plötzlich abzubrechen und ein Stück Landschaft mit großer Tiefe freizulassen, in der ein paar Kühe weiden. Die Farbengebung ist der seiner späteren Schaffensperiode entsprechend, eine Harmonie in Schwarz, Grau, Rot- nnd Dunkelbraun. Das Schwarz, Hals' charakteristisches Schwarz, dominiert. Das Bild ist im Saal X der Gallery unter Nummer 2285 zwischen die zwei Hals'schen Porträts gehängt worden. Leider spiegeln sich die gegenüber hängenden Bilder derart in der Glasscheibe, die man wie vor jedes andere Bild so auch vor dieses als Schutz gegen die Londoner Luft befestigt hat daß es schwer ist, das Bild in seiner Gesamtheit aufznnehmen, zumal auch das Licht nicht günstig auf das Bild als Ganzes fällt. Das Bild hängt jetzt flach an der Wand, ob ein Vorneigen da nicht etwas Abhilfe schaffen würde? Einige Preise für Halsbilder, die der Verfasser der meist interessanten Kunstplaudereien „Art and Artists" in der Morning Post vom 28. August zusammenstellt, dürften hier vielleicht interessieren: 1772: Porträt des „Pieter van der Morsch" (jetzt Eigentum des Lord Northbrook) 25 Schillinge; 1786: Porträt des „Johannes Acronius" (jetzt in Berlin) 5 Schillinge; 1800 Porträt des Willem van Heythuysen (jetzt in der Liechtenstein-Galerie) 85 Schillinge. Dann aber 1865: der Lachende Kavalier (jetzt Wallace Collection) £ 2040; 1889: Porträt des Pieter van de Broecke d'Anvers £ 4420; 1899 bei Christies ein Männerporträt in Schwarz £ 3510 und ein Frauenporträt in Schwarz £ 2100; 1906: Porträts De Heer Bodolphe und Me Vrouw Bodolphe (wie es heißt) je £ 10000 (Pierpont Morgan); 1907: „A Youth with a Mandolin" £ 3650; und „Man in Brown Dress Playing a Flute" £ 1500 gs. (Sir James Linton).

Neben dem Hals'schen Gruppenbild sind noch zwei kleine Harpignies, eine Skizze „Flußszene" und ein Aquarell „Ilex Trees, Ville franche" als Geschenk der Miss Evelyn Mc. Ghee zu der kleinen Anzahl moderner französischer Werke in der National Gallery hinzugekommen. Und ihre englische Abteilung ist um ein vornehmes Porträt William Pitts vermehrt worden, das dem Romney zugeschrieben wird. Es war von dem verstorbenen Mr. Pringle der Gallery nach dem Tode seiner Gattin vermacht worden. Diese hat es aber jetzt schon der Gallery überwiesen.

Eine köstliche Gabe ward dem Fitzwilliam Museum in Cambridge zu teil. Ein Anonymus schenkte ihm 14 altenglische Werke von der Hand Jervas (1675—1739), Joseph Highmore (1692—1780), Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Romney, Benjamin West und anderer Porträtisten der großen Periode. Die zwei Gainsboroughs gehören dessen früher Zeit an. Neben dieser Gabe hat derselbe Anonymus dem Museum einige Bilder zur permanenten Ausstellung überlassen, darunter einige Rosettis: „Veronica Veronese" (gemalt 1872); „A Christmas Carol"; „Bonifazio's Mistress"; „Dr. Johnson at the Mitre" und „The Merciless Lady", so daß Rossetti, der in der Tate Gallery in London sehr unvollkommen vertreten ist, nun hier besser

kennen gelernt werden kann. Auch von Burne Jones befinden sich einige Bilder unter der Zahl der geliehenen, so die Studie zu seinem „King Cophetua". Auch Millais ist vertreten (Flowing to the River). Von alten Meistern enthält das Bilderlehen ein Tondo von Botticelli „Jungfrau mit Christusknaben und Johannes"; ein Triptychon der vlämischen Schule: Heilige Dreieinigkeit, Anbetung, Darstellung im Tempel; und Heilige Familien von der Hand Andrea del Sartos und Albertinellis. — Von mehreren dieser Bilder, namentlich den Rossettis, weiß man, daß sie bis vor kurzem Mr. Fairfax Murray gehörten, der, ein ehemaliger Freund Dante Gabrieles, die ausgedehnteste Sammlung von dessen Werken besitzt.

Von einer neuen „Restauration" einer alten Abteikirche, der Hexham Abbey, ist zu melden. Das Werk hat £ 30000 verschlungen, und das Resultat ist in Kennerkreisen bloße Empörung, der der Biograph William Morris, Mr. Aymer Vallance, Ausdruck verleiht. Die Kirche soll jetzt mehr einem jener mit Recht so süßen großen Hochzeitskuchen gleichen, die den englischen Konditorgehilfen Gelegenheit zur Ausbildung ihres künstlerischen Geschmackes gewähren, die aber leider nur zu oft von Architekten und Bildhauern als klassische Muster verwandt werden. In diesem Falle hielt es der ausführende Architekt für geraten bekannt zu geben, daß er seinen Plan den Wünschen des Probstes und seines Gemeinderates angepaßt habe.

Der alte, aber immer noch für Forscher und Sammler überaus wertvolle „Catalogue Raisonné" von Smith, der vor dem Erscheinen des Hofstede de Groot'schen „Catalogue of Dutch Painters" bis zu £ 40 bezahlt wurde (ursprünglich zu £ 12.10 publiziert) der jetzt aber wieder etwas billiger zu haben ist, wird nun von Messrs. Sands & Co. als Neudruck herausgegeben werden und zwar in neun Bänden zusammen mit dem Supplement vom Jahre 1842. Der Neudruck soll der ursprünglichen Ausgabe in allem gleichen und keine Textänderungen enthalten, dagegen aber 40 Photogravüren. Nur 1250 Exemplare werden hergestellt. — In diesem Catalogue Raisonné findet sich u. a. auch ein in mancher Beziehung außerordentlich interessanter Jan Steen unter dem Titel „The Dancing Dog" verzeichnet, in dem sich der Maler selber mit seiner Familie abgebildet hat. Dieses wertvolle Stück wird eines der Hauptwerke sein, mit denen Messrs. Agnew in einiger Zeit ihre Berliner Filiale eröffnen werden. F.

HOLLAND

In Rotterdam ist im Museum Boijmans gegenwärtig die kleine, aber höchst interessante Gemäldesammlung von Dr. Hofstede de Groot (der sich zur Zeit in Amerika befindet) ausgestellt. Ich werde über sie in einem der nächsten Hefte ausführlicher berichten und dann auch einige Abbildungen geben. Jetzt seien nur die Namen der Künstler aufgezählt, von denen Dr. Hofstede de Groot Gemälde besitzt: Carel Fabritius, Hercules Segers, Rembrandt, Pieter de Hooch, Jan van Goyen, J. van Ruisdael, Jacobus Vrel, Gerrit Dou, Jan Steen, Michiel Sweerts, N. de Giselaer, Rubens und Jan Fyt.

Auch das Mauritshuis im Haag wird von den nächsten Tagen an einige fremde Gäste — in ihrer eigentlichen Heimat zeigen. Herr Staatsrat P. Delaroff in St. Petersburg war so liebenswürdig, aus seiner reichen Sammlung der Haager Galerie einige bedeutende Gemälde zur leihweisen Ausstellung zu überlassen. Erstens den durch die de Groot'sche Publikation in der Abbildung bereits bekannten „Krieger" von Carel Fabritius, der von den vier erhaltenen Bildnissen des Meisters ohne Frage gleich hinter das große Rotterdamer Porträt eines jungen Mannes zu setzen ist. Es ist ja kein besonders umfangreiches Werk, aber es besitzt solch' hohe koloristische Qualitäten, daß einem davor die Augen ordentlich leuchten. Dieses Inkarnat findet man nirgends wieder bei den holländischen Bildnissen, nirgends diese Wärme und Frische zugleich und diese heitere Ungezwungenheit des Ausdruckes. Ja man darf ruhig so weit gehen, sich einzugestehen, daß es einen mehr als manches Porträt von Rembrandt packt. (Des Kuriosums wegen sei mitgeteilt, daß Herr Delaroff das Bild seinerzeit als modern (!) für 40 Rubel in Moskau erworben hat.) Andererseits befestigen sich einem vor diesem Bilde — und noch besonders jetzt, wo man Gelegenheit hat, des Fabritius' ganzes Porträtoeuvre kurz nacheinander zu sehen — fast zur Gewißheit die Zweifel an der richtigen Zuschreibung des frageweise Carel Fabritius genannten großen Gemäldes mit der Enthauptung Johannes des Täufers im Rijksmuseum: das kann unmöglich von derselben Hand gemalt sein, die jenes Kriegerbildnis schuf. Sollte es nicht doch vielleicht von G. Flinck sein, auf dessen nicht weit davon hängendem Bilde der Segnung Jakobs die Rebekka ganz ähnliche Züge hat, wie die eine Alte mit dem schwarzen Kopftuch links? Gegen Fabritius sprechen Ton, Malweise und Typen. Ich sagte eben, daß dieses Fabritius'sche Gemälde mehr als mancher Rembrandt packe; gewiß, mehr

als schwächere Arbeiten, die auch im Lebenswerke der Größten nicht fehlen. Tritt man nun aber vor das zweite Bild aus der Sammlung Delaroff, vor das Bildnis eines Juden von Rembrandt, so sieht man unverzüglich ein, wie verfehlt alle vergleichenden Abschätzungen zwischen Werken verschiedener großer Meister sind. Ein wirklich kunstempfindender Mensch darf eigentlich auch nicht danach fragen, ob diesem großen Künstler vor jenem eine höhere Rangstufe eingeräumt werden soll. Darauf kommt es ja nicht an, sondern darauf, daß man jedem Meister nach seiner persönlichen Kunst gerecht wird und ihm in sein Reich ganz zu folgen sucht. Dieses Judenbildnis nun ist bis tief hinein erfüllt von Rembrandts Geist, von Rembrandtischer Seelenpoesie. Der Dargestellte sitzt auf einem schwarz gepolsterten Stuhl, trägt braunrote Weste und darüber einen dunkelbraunen pelzgefütterten Rock. Die nur zum Teil sichtbaren Hände sind gekreuzt und ruhen im Schoß. Den etwas nach links gewandten schmalen Kopf umrahmt ein schwarzer Bart; die Augen, die im Schatten der schwarzen barettartigen Filzmütze liegen, sind sinnend geradeausgerichtet. Das Licht fällt von links oben auf die Figur. Bode setzt dies Gemälde 1657 an; aus welchen Gründen Rosenberg dieser Datierung nicht folgt, sondern es um 1645 entstanden sein läßt, wie die von ihm daneben abgebildeten und scheinbar denselben Juden darstellenden kleinen Studien im Louvre (Repliken in Cassel und Boston), im Bridgewater House, in Chappenham bei Algernon W. Neeld und in Panshanger beim Earl Cowper, ist nicht recht begreiflich. Etwa wegen der Ähnlichkeit im Typus? Es gehört sicherlich nicht in die Zeit um 1645, sondern in die spätere und zeigt — um im Mauritshuis selber ein Bild zum Vergleich heranzuziehen — einen ganz ähnlichen, nur noch etwas kühleren grünlichgrauen Gesamtton wie die beiden Neger. Nächst diesen zwei Perlen sind noch vier andere Bilder der Sammlung Delaroff ausgestellt. Eine feingestimmte, starktonige und doch farbig wirkende Ansicht von Dordrecht von Jan van Goyen (datiert 1650 — die letzte Ziffer ist unsicher). Sodann ein fast quadratisches Bild (47,7×50,2), das in einem scheunenartigen Raum eine junge Frau in graugrünlichem Kleid und Schürze, weißem Kopftuch und rotem Gürtel darstellt, die eine in voller Seitenansicht nach rechts stehende braunweiß gefleckte Kuh melkt. Eine zweite Kuh kommt links mehr zurück durch eine Tür aus einem andern dunklen Raum herein. Sucht man nach dem Maler des Bildes, so steht man zuerst ratlos da. Unter allen bekannten Tiermalern findet sich keiner, von dem es herrühren könnte. Eine Bezeichnung fehlt auch, und man ist ausschließlich auf die Technik und den Ton als Kriterien angewiesen. Frappieren muß bei der Kuh der eigenartige Glanz des Felles. Es huscht ein Hauch darüber hin, wie über ein Stück Seidensammet, etwa an einem Stuhl oder einer Tischdecke auf Bildern von Terborch. Der eigene kühle, grünlich silbergraue Ton läßt aber auch an diesen Meister denken; und sieht man schließlich im Einzelnen die saubere Malerei an, so befestigt sich einem die Annahme, daß Terborch wirklich das Bild gemalt haben müsse. Nicht um direkt beweisen zu wollen, sondern nur um anzudeuten, daß der Name Terborch keineswegs aus der Luft gegriffen ist, führe ich an, daß zwei bedeutende, Kenner ganz unabhängig von einander, das Bild als Terborch bestimmt haben. Dann ist noch ein signiertes Bildchen von N. Knupfer zu sehen, ein Faun, der sich einer im Walde liegenden nackten Schönen etwas zudringlich nähert. Sehr hübsch im Kolorit und etwas an Rubens erinnernd. Das sechste der Delaroff'schen Gemälde ist eine große Bärenjagd von Abraham Hondius, voll bewegten Lebens und mit zahlreichen scharf beobachteten und gut wiedergegebenen Einzelheiten.

Bis Anfang Oktober war — ungefähr vierzehn Tage lang — ein bis vor kurzem unerkannt gebliebenes Gemälde von Frans Hals aus dem Besitze des Fürsten von Bentheim im Mauritshuis ausgestellt. Das Gemälde zeigt einen aus vollem Halse lachenden Fischerknaben in Halbfigur vor landschaftlichem Hintergrund und blauem Himmel mit weißen Wolken. Es steht, was die Zeichnung und Pinselführung betrifft, dem sogenannten „Strandlooper van Haarlem“ im Museum in Antwerpen am nächsten, dürfte aber wegen seines blonden Kolorits früher als dies, von Bode um 1640 datierte Stück gemalt sein, etwa im Anfang der dreißiger Jahre. Dazu paßt auch die bei der Reinigung gefundene Bezeichnung, die auf dem an einer Schnur von der rechten Schulter herabhängenden Krug angebracht ist und aus zusammengezogenem FHF besteht; die gleiche Form weisen noch das 1627 datierte Schützenstück mit dem Festmahl der Offiziere der Adriaensdoelen in Haarlem, sowie die kleinen Brustbilder von Scriverius und seiner Gemalin vom Jahre 1626 (früher Sammlung Secretan) auf. Anzumerken ist, daß die Strichführung der Buchstaben des Monogrammes auf dem wiedergefundenen Bild etwas unsicher ist. Die Entdeckung dieses neuen Frans Hals, der solange als unbekannter Meister in der Galerie des Fürsten von Bentheim auf Schloß Burgsteinfurt in Westfalen hing, erfolgte so: Ein Restaurator,

der sich anderer Bilder wegen auf dem Schloß befand, lenkte als erster die Aufmerksamkeit auf das ihm auffallend gut erscheinende Gemälde und gab die Veranlassung zu einer genauen Untersuchung. Das Bild wurde nach Nymwegen gesandt, und durch einen dortigen Herrn bekam Dr. Hofstede de Groot Kenntnis von ihm. Dr. de Groot erkannte in dem großen Unbekannten nun sogleich Frans Hals. Das auf Leinwand gemalte, ca. 65×55 cm messende Gemälde war sehr gut erhalten, an den Seiten etwas umgeschlagen und bedurfte nur einer Reinigung, die von dem Haager Restaurator de Wild ausgeführt wurde.

Die „Lakenhal" in Leiden, deren Gemäldesammlung unter Dr. Overvoordes rühriger Leitung nach Möglichkeit das Niveau eines gewöhnlichen Provinzialmuseums zu übersteigen beginnt, wird in den kommenden zwei Jahren durchaus würdig neben den andern Galerien Hollands ihren Platz behaupten können. Denn der oben genannte Petersburger Sammler wird hier seine übrigen holländischen Gemälde — ungefähr 150 an Zahl — voraussichtlich schon im Laufe des Monats November leihweise ausstellen. Ein wissenschaftlicher Katalog der Sammlung wird dann auch erscheinen.

Im Rijksmuseum in Amsterdam ist inzwischen ein Teil der neuen Erwerbungen, von denen ich im Juli-Augustheft sprach, der damals aber noch im Depot war, im Saal der Schützenstücke aufgestellt worden. Am freudigsten ist jedenfalls die Erwerbung der beiden Tafeln von A. de Gelder zu begrüßen, der im Rijksmuseum bisher nur ungenügend und einseitig vertreten war. — Im Rijksprentenkabinet hat die Ausstellung der deutschen Kleinmeister eine andere, mehr historisch gefärbte abgelöst, die dafür aber aktuell ist. Sie gibt in zeitgenössischen Abbildungen eine Übersicht über die Geschichte des „Dammes" in Amsterdam, der in nicht mehr ferner Zeit einer Neugestaltung entgegensieht. Ein vom Magistrat der Stadt Amsterdam zur Erlangung von Plänen für die Bebauung des an der Ostseite durch die Enteignung einiger Grundstücke freiwerdenden Terrains veranstaltetes Preisausschreiben hatte kürzlich seinen Abschluß gefunden, und damit war die „Dammfrage" wieder in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses gestellt. In der von Direktor E. W. Moes getroffenen Auswahl wechseln in bunter Reihenfolge blutige Kampfszenen mit friedlichen Ereignissen ab, Darstellungen von Hinrichtungen oder Verbrennungen mit solchen freudiger Festlichkeiten usw. Wir sehen u. a. auch den Brand des alten Rathauses am 7. Juli 1652, das Ruinenfeld, verfolgen dann den Wiederaufbau des neuen, des heutigen königlichen Palais durch Jacob van Campen, den selber uns eine schöne Zeichnung von Jan Lievens vorführt. Es würde zu weit führen, alle 105 Blätter, die den Zeitraum von 1535—1863 umspannen, hier einzeln durchzugehen. Läßt man sie an sich vorüberziehen, so durchlebt man nicht nur die an wechselvollen Ereignissen reiche Geschichte des Dammes, sondern zugleich ein gut Teil holländischer Geschichte überhaupt. Und wandert man nachher über jenen so oft gemalten und gezeichneten großen Platz im Herzen Amsterdams, so wird man noch intensiver fühlen, auf was für historisch geweihtem Boden man sich eigentlich befindet. Es sei übrigens gesagt, daß eine ganze Reihe von Blättern sehr wohl auch künstlerischen Wert besitzt, obschon der Hauptakzent auf dem historischen Inhalt dieser „Illustrationen vom Tage" liegt. Man darf nur ja keinen Vergleich zwischen dieser alten Art, historische Ereignisse der Nachwelt im Bilde zu überliefern, und der unserigen in den modernen illustrierten Zeitschriften ziehen. Denn der fiele, was das Künstlerische betrifft, ganz entschieden zugunsten der Alten aus.

Von der Nieuwe Zijds Kapelle, deren Abbruch bekanntlich doch beschlossen wurde, ragen nur noch trümmerhafte Mauerreste in die Höhe. Das Bauwerk wurde noch einmal in einem ausführlichen Artikel von A. W. Weißman in „Elseviers' Geillustreerd Maandschrift" gewürdigt. Die dem Aufsatz beigegebenen Abbildungen veranschaulichen auch gut das Innere, die schöne Raumwirkung, auf welcher der Hauptwert des alten Gebäudes in künstlerischer Hinsicht beruhte. Bei den Abbruchsarbeiten sind auch einige Funde gemacht worden. So stieß man hinter der an der Kalverstraat gelegenen Tür auf eine zweite kleinere, die mit Reliefs verziert war, welche sich auf das Hostienwunder bezogen. Und hinter dieser zweiten fand man noch eine dritte mit einer Nische, die ursprünglich wohl durch Skulpturen geschmückt war. Außerdem kam an einer anderen Stelle ein sehr altes skulptiertes zweiteiliges gotisches Tor zum Vorschein, das aber später zugemauert worden war. Es ist natürlich, daß im Antiquitätenhandel nun auch schon Nieuwezijdskapellenraritäten zu haben sind. Vor derartigen Angeboten warnt deshalb der die Abbruchsarbeiten leitende Architekt alle Sammler mit dem Hinweis darauf, daß auf keinen Fall etwa zu findende Kunstgegenstände an Händler verkauft würden.

Stehen wir hier am Grabe eines altehrwürdigen Amsterdamer Baudenkmales, so kann von einem anderen, dessen Wiederherstellung sicherlich ein

weit größerer Kreis mit lebhaftem Interesse verfolgt, bessere Kunde gegeben werden: von dem in der Jodenbreestraat gelegenen Rembrandthaus. Die Fassade desselben ist nach einer gründlichen Ausbesserung jetzt vor drohendem Verfall geschützt worden. Und mit ihren Plänen für die innere Einrichtung, sowie für die zukünftige Benutzung der Räume machte uns die Verwaltung der Stiftung „Het Rembrandthuis", in deren Händen die Sorge für das Rembrandthaus liegt, in einem an alle Kunstausübende oder Kunstfreunde versandten Rundschreiben nunmehr auch bekannt. Es soll in dem Rembrandthaus eine Stätte geschaffen werden, wo Rembrandt selbst durch seine Kunst zum Besucher spricht, eine Stätte, wo man die Radierkunst des Meisters, wie sonst eigentlich nirgendwo, ungestört und wirklich rein genießen können soll. Dazu sollen seine besten Radierungen möglichst schön ausgestellt werden in den Räumen, die durch die Ausstattung mit echtem, alten Mobiliar — ja nicht durch Imitationen! — nach Möglichkeit den Charakter tragen sollen, den sie einst zu Rembrandts Zeiten hatten. Es sollen hier dann ferner Dokumente, Bücher und andere auf Rembrandt und seine Kunst bezugnehmende Dinge gesammelt werden. Das Rundschreiben schließt mit der Bitte um Zuwendungen dieser Art. Solche Absichten verdienen gewiß die Sympathien aller Verehrer Rembrandts. Die Zukunft wird lehren, bis zu welchem Grade sich das Gewollte mit dem Erreichbaren in Einklang bringen läßt. Man wird wohl auch sehr vorsichtig sein müssen in der Auswahl der hier aufzubewahrenden Sachen. Denn keinesfalls darf diese geweihte Stätte eine Amsterdamer „Sehenswürdigkeit" werden, wo sich die Haufen der Reisenden drängen — und doch langweilen. Die Dinge liegen indessen in guten Händen, und es ist keine Ursache vorhanden, an Bestrebungen, die das Beste zu erreichen wünschen, jetzt schon zu mäkeln. Von der wirklich nicht leicht zu lösenden Aufgabe werden die betreffenden Herren so wie so nicht viel Dank ernten. Es ist nun einmal nicht anders.

Sehr interessante, bis jetzt noch nicht veröffentlichte Dokumente über das bewegte Leben des von Sandrart und Huygens als Stillebenmaler so hochgeschätzten Johannes Simonsz Torrentius — von dessen Werken aber kein einziges auf uns gekommen ist — teilte Herr Dr. A. Bredius in der Sitzung der königl. Akademie der Wissenschaften am 12. September mit. Torrentius (geboren 1589) wurde Ende des Jahres 1627 wegen Gotteslästerung und ausschweifenden Lebenswandels von dem Haarlemer Rat gefangen genommen und, da er die ihm zur Last gelegten Vergehen nicht eingestehen wollte, gefoltert und zum Feuertode verurteilt (eine ausführliche Beschreibung der Folterung, wie sie vom Scharfrichter selbst gegeben wurde, hat Dr. Bredius auch aufgefunden). Die Todesstrafe wurde aber schließlich in 20 jährige Zuchthaushaft umgewandelt. Und nach langen vergeblichen Bemühungen um Freisprechung wurde der Maler endlich am 11. Juli 1630 vom Statthalter begnadigt. Dann begab er sich nach England, wo er sich aber auch bald mißliebig machte. Er starb 1644 in Amsterdam und wurde in der Nieuwe Kerk begraben. Dies ist ganz roh der Umriß des Lebensbildes, das Dr. Bredius auf Grund des von ihm wieder ans Licht gezogenen reichen Urkundenmaterials entwarf. Ausführlich wird er es wohl bald in Oud Holland publizieren.

Endlich habe ich noch kurz von einigen bisher unbekannt gebliebenen alten holländischen Gemälden aus der Sammlung des Pastors G. W. van Heukelum in Jutfaas zu berichten, die kurze Zeit in Utrecht im Atelier eines dortigen Malers ausgestellt waren. Die bedeutendsten Stücke waren zwei Gemälde von Jan Asselijn und drei von Barent Fabritius. Die beiden ersteren schmückten ursprünglich die Türflügel der aus der jetzt abgebrochenen Nieuwezijdskapelle stammenden Orgel der reformierten Kirche in Jutfaas. Sie stellen dar David vor Saul spielend, der nach ihm mit einem Speer wirft, und den Triumph Davids nach Überwindung des Goliath. Die Gemälde von Barent Fabritius gehörten ursprünglich einer reformierten Leidener Kirche. In altertümlicher Weise werden auf ihnen in verschiedenen Abteilungen nebeneinander die einzelnen Hauptszenen der dargestellten biblischen Geschichten vorgeführt, auf der einen Tafel das Gleichnis vom Reichen und Armen, auf der andern die Geschichte des verlorenen Sohnes und auf der dritten das Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner.

Die Ausstellungen, die sich mit neuerer Kunst befassen und die über den Rahmen des hier gewöhnlich Gebotenen nicht heraustreten, kann ich übergehen. Nur eine nicht. Die im Kunstsalon von van Gogh in Amsterdam, welche dort noch bis zum 24. Oktober zu besichtigen ist. Sie gibt nämlich in rund 80 Werken eine sehr gute Übersicht über das Schaffen und die Entwicklung Vincent van Goghs. Auf einem Gemälde sieht man diesen auch selber bei der Arbeit vor der Staffelei. Wird dies herbe, tiefe Selbstbildnis eines der bedeutendsten modernen Künstler Hollands jetzt wohl ein niederländisches Museum ankaufen? Oder wird das erst viel später einmal geschehen?

Kurt Freise.

8

BELGIEN

Unter den Neuerwerbungen des Brüsseler Museums sind zu erwähnen: Lucas van Valkenburg, Christus heilt zwei Besessene; eine Reihe von Skizzen nach einem Affen, die David Teniers II zugeschrieben wird, ein Interieur des Lütticher Malers Henri de France und eine kraftvolle Skizze, „Die Wut der Spanier", von Henry Leys.

In der belgischen Kammer ist ein interessantes Projekt aufgetaucht: an das Brüsseler Kupferstichkabinett eine Chalcographie anzugliedern, die sich mit der Herstellung und dem Verkaufe künstlerisch hochstehender graphischer Blätter zu beschäftigen hätte. Ähnliche Einrichtungen bestehen in Madrid und Paris und sind leider vom Publikum nur wenig gekannt, dem hier die Möglichkeit gegeben ist, die besten graphischen Blätter fast um nichts zu kaufen, da diese Institute lediglich zum Selbstkostenpreise verkaufen.

In Amsterdam verstarb der Maler Piet Verhaert, Professor an der Akademie, der im Jahre 1887 an der modernen Bewegung und der Gründung des Cercle des XX. teilgenommen hatte, sich bald aber einer zahmeren Kunstrichtung zuwandte. Auch in Deutschland ist er durch seine Porträts und historischen Gemälde bekannt geworden. ***

KLEINE NACHRICHTEN

Athen. Zu dem Fund jener vielzitierten Venusstatuette aus Terrakotta, durch die das Rätsel der Venus von Milo gelöst erschien, da sie angeblich das genaue Ebenbild der Meilerin, jedoch mit wohl erhaltenen Armen war, hat der Direktor des Athenischen Nationalmuseums, Staïs jetzt Stellung genommen, indem er die in sein Museum übergegangene Statuette in den „Ephemeris Anhäologiki" veröffentlicht. Daraus wird dem Kenner also gleich klar, daß es mit unserer schönen Hoffnung, ein authentisches Bild von der unbeschädigten Göttin von Melos zu gewinnen, nichts ist. Es zeigen sich hier in Stellung und Haltung der beiden Bildwerke so schwerwiegende Differenzen, daß von einer Identizität keine Rede sein kann. Unsere liebe Frau von Milo wird also das Geheimnis ihrer schönen Arme auch fernerhin bewahren.

Berlin. Das im Septemberheft dieser Zeitschrift publizierte Predellenstück Andreas di Giusto ist aus Privatbesitz nunmehr als Geschenk in das Kaiser-Friedrich-Museum gelangt und wird dort neben den zugehörigen Stücken von der Hand Masaccios zur Aufstellung gelangen.

Berlin. Im Kaiser Friedrich-Museum ist ein schon im XVII. Jahrhdt. gefeiertes Bild des Pieter Lastmann, das durch seine Beziehungen zu Rembrandt von besonderer Bedeutung ist, neu aufgestellt. Das Gemälde, das der Direktion des Kaiser Friedrich-Museums auf ihren Wunsch von dem Besitser, Exzellenz von Delaroff in St. Petersburg auf zwei Jahre leihweise überlassen wurde, um einen unmittelbaren Vergleich mit der Rembrandt-Susanna zu ermöglichen, stellt Susanna mit den beiden Alten in üppiger Parklandschaft dar und ist besonders in den Gewändern von hohem koloristischen Reiz. Rembrandt, der das Bild anscheinend auf der Auktion des Nachlasses von Lastmanns Werken kennen gelernt hat, kopierte es damals in einer großen Rötelzeichnung, die jetzt das Berliner Kupferstichkabinett besitzt. Aus dieser Komposition ist dann nach Ansicht Valentiners das Berliner Susannabild Rembrandts von 1647 hervorgegangen.

Bregenz. Das Vorarlberger Landesmuseum hat eine Ausstellung von Bildern Angelika Kaufmanns veranstaltet, die zum größten Teil dem Privatbesitz entstammten. Die Ausstellung war eine der interessantesten ihrer Art, da aus Österreich, Deutschland, Italien und England selten gesehene Stücke zusammengetragen waren, die die Entwicklungsetappen der Malerin anschaulich beleuchteten.

Lemberg. Das seit langem geplante Sobieski'sche National-Museum wurde Anfangs September in dem von der Stadt erworbenen ehemaligen Sobieski-Haus auf dem Marktplatz eröffnet. Das Museum soll einen kulturhistorischen Charakter tragen und speziell die Kultur und Geschichte Lembergs sowie der östlichen Provinzen des ehemaligen Polens berücksichtigen. Vorderhand nimmt das Museum acht Säle im ersten und zweiten Stock ein, und die ausgestellten Sammlungen präsentieren sich recht reichhaltig. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die zahlreichen Porträte, beginnend mit dem XVI. Jahrhundert, alte Städteansichten, Stiche und Drucke, kunstgewerbliche Arbeiten verschiedener Herkunft usw. P. E.

Kalisch, Russ. Polen. In der ehrwürdigen, um 1220 erbauten St. Nikolaus Kirche zu Kalisch befand sich seit langem ein sehr schönes flämisches Altarbild, eine ganz im Rubens'schen Stile gehaltene „Kreuzabnahme", welche nach der Kirchenchronik im XVII. Jahrhundert von Antwerpen hierher gebracht wurde und zwar als Stiftung des Bromberger Starosten und Verwalters des Münzhofs daselbst, Piotr Zeronski. Nach Reinigung des stark beschädigten und übermalten Gemäldes soll dasselbe, wie Prof. G. Anycielski in einer Sitzung der Krakauer Akademie der Wissenschaften ausführte, sich unbedingt als Rubens'sches Originalwerk erwiesen haben, das wohl zwischen 1618 20 entstanden sein dürfte. P. E.

Krakau. Prof. Graf Georg Mycielski hat im Gebäude der Gesellschaft der Kunstfreunde eine Ausstellung von Gemälden alter Meister aus Privatbesitz zusammengebracht, in welcher Künstler des XVII., XVIII. und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts vertreten waren. Unter anderem waren Werke von Gerard van Harp, Tobias van Nymegen Adr. Boeldemakr, H. Roos, Per Krafft, Pitschmann, Bacciarelli ausgestellt, sowie ein großes allegorisches Bild von Fr. H. Füger, die Glorifikation des Marschalls Malachowski darstellend. Von polnischen Malern des XVIII. Jahrhunderts wurden besonders einige Bildnisse von Kazimierz Woyniakowski und Zygmunt Sidorowicz beachtet. P. E.

St. Moritz. Der Gedanke, die besten Werke Segantinis zu sammeln und in der Gegend, wo der größte Maler des modernen Italiens sich künstlerisch entwickelte und den weitaus größten Teil seines Lebens verbrachte, ein Segantini-Museum zu gründen, scheint jetzt seiner Verwirklichung entgegenzugehen. Die Gemeinde St. Moritz hat sich der Idee angenommen und den Bau des Museums beschlossen. Das Innere soll mit der von Troubetzkoy modellierten Broncebüste Segantinis geschmückt werden. Ein besonderer Saal wird der Segantinischen Bibliothek vorbehalten sein, in welcher alle in den verschiedenen Ländern veröffentlichten Werke, Photographien, Radierungen usw. des Künstlers enthalten sein sollen.

Rom. Der Direktor der vatikanischen Galerien Prof. Ludwig Seitz ist hier in der Nacht des 10. September an Herzschlag gestorben. Seitz, obwohl in Rom geboren (1844), entstammte einer bekannten bayrischen Malerfamilie, und hat sich als Maler einen guten Namen gemacht. Man darf ihn den letzten Nazarener nennen. Seine Hauptwerke finden sich im Dom zu Freiburg und im Dom zu Treviso. In Rom malte Seitz im Vatikan und war zuletzt mit der Ausschmückung der deutschen Kapelle in San Laurentius beschäftigt. Der Künstler genoß das besondere Vertrauen Leos XIII., der ihn zum Verdruß der italienischen Künstler zum Direktor der vatikanischen Galerie machte. Als solcher hat Seitz sich ein ganz besonderes Verdienst erworben, indem er es nach langen Kämpfen durchsetzte, daß der vatikanischen Gemäldesammlung neue, geeignete Räume angewiesen wurden. Der Tod des verdienstvollen Mannes bedeutet für das deutsch-römische Kunstleben einen schweren Verlust.

Digitized by Google



F. R. Martin. A History of Oriental Carpets before 1800. Reproduced and printed by the Printing Office of the Imperial-Royal Austrian Court and State in Vienna. Agent for the Sale Bernard Quaritch. London. 1908.

Der Prachtpublikation der großen Wiener Teppichausstellung 1891 hat deren Herausgeber Ritter v. Scala, im Laufe des letzten Jahres eine ähnliche Publikation folgen lassen, die in mindestens gleich vorzüglicher Weise eine kleinere Zahl trefflicher alter Teppiche gewissermaßen als Nachtrag zu dem ersten großen Werke darbietet. Wenige Monate nach der Vollendung dieser Publikation ist bereits wieder ein neues Prachtwerk erschienen, F. R. Martins „History of oriental carpets“, etwa in gleichem Format mit Farbentafeln derselben ausgezeichneten Anstalt, der K. K. Österreich. Staatsdruckerei, die die Tafeln für jene Werke anfertigte. In diesen Farbentafeln erweist sich die neue Publikation als eine Ergänzung durch hervorragende Stücke, die seither erst bekannt geworden sind, meist gerade durch das Verdienst des Verfassers, der sie in seiner Heimat Schweden, in Dänemark oder im Orient auffand. Aber weit bedeutender als die Tafeln ist der Text dieses neuen Werkes, der 159 große Folioseiten umfaßt, die mit 391 Abbildungen versehen sind. Das zum Lesen sehr unbequeme Format, das gleiche wie die Tafeln, möge keinen für orientalische Kunst Interessierten abschrecken, diesen Text nicht nur zu durchblättern, sondern zu lesen und zu studieren. Martin, der als Mitglied der schwedischen Gesandtschaft in Konstantinopel, Vorderasien gründlich kennen gelernt hat, hat wirklich — wie es der Titel sagt — den ernsten Versuch gemacht, eine Geschichte der altorientalischen Teppiche zu schreiben, und dieser Versuch ist ihm in hohem Maße gelungen.

Als ich vor etwa 18 Jahren in ein paar Aufsätzen im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen das gleiche Thema behandelte, konnte ich dies nur als eine Studie zur Geschichte der vorderasiatischen Knüpfteppiche bezeichnen, da ich die Gruppierung der zahlreichen und sehr mannigfaltigen orientalischen Teppiche, für die damals weder nach dem Alter noch nach dem Ort der Entstehung irgend begründete Bestimmungen vorlagen, zunächst und vor allem aus dem Gesichtspunkte des Vorkommens ähnlicher Muster auf älteren Gemälden und in Miniaturen machen konnte. Auf diesen Studien basiert im wesentlichen auch noch das später von mir veröffentlichte Handbuch der „Vorderasiatischen Knüpfteppiche älterer Zeit“. Martin steckt sich ein weiteres Ziel und zieht zur Erreichung desselben alle Hilfsmittel heran. Aus dem reichen, aber sehr zerstreuten Vorrat der altasiatischen Kunstdenkmäler aller Art sucht er das Vergleichsmaterial zu gewinnen, um die zeitliche Entwicklung der Teppichweberei im Osten festzulegen und um zugleich die erhaltenen Teppiche auf die Länder, in denen diese Kunst zu den verschiedenen Zeiten geblüht hat, übersichtlich zu verteilen. Dies ist ihm, wie mir scheint, im wesentlichen geglückt. Besonders verdienstlich ist sein Versuch der Lokalisierung der verschiedenen Teppichgattungen. Er begnügt sich nicht damit, zwischen persischen, kleinasiatischen, spanischen u. a. Arten zu scheiden, sondern sucht für die wichtigsten Gattungen ihre Entstehung in bestimmten Zentren von Persien oder Kleinasien nachzuweisen. Er verweist die großen wollenen Tierteppiche in die Nordwestecke von Persien, die im Handel als Ispahanteppiche bezeichnete Art nach Herat, die schönen großen Blumenteppiche mit den Vasen und stilisierten Lilien nach Südpersien, nach Kirman, und die altertümlichen großen Teppiche mit derb stilisierten, meist chinesischen Tieren nach Armenien oder dem oberen Mesopotamien. In ähnlicher Weise sucht er für Kleinasien, wohin ich schon die Teppiche mit mathematischen Mustern verwiesen hatte, noch strenger zu lokalisieren: zu den schon durch die Händler meist richtig bestimmten Teppichzentren in Uschak, Bergama und Giordes fügt er Konia u. a. Plätze hinzu. Ausführlich bespricht er die maurisch-spanischen, skandinavischen, indischen und türkischen Teppiche, und schließt mit einer kurzen Charakteristik der Techniken.

Für eine nach ihrer Technik eigentümliche Gattung, die in Angorawolle (z. T. auf seidener Kette) geknüpften Teppiche hatte ich (Dr. Sarre, den der Verf. deswegen angreift, war mir darin nur gefolgt) die Herkunft aus Syrien, namentlich auch Damaskus nachzuweisen gesucht; nicht nur wegen der Verwandtschaft des Dekors in Zeichnung und Farbenstimmung mit dem der auch heute noch allgemein als Damaskusware geltenden Fayencen des XVI. und XVII. Jahrhunderts, sondern vor allem, weil in den alten venezianischen Inventaren gerade Damaskus-Teppiche

als Decken der Tische und Truhen aufgeführt werden und, weil solche Teppiche aus Angorawolle sich früher noch in großer Zahl, freilich regelmäßig völlig abgetreten, in Venedig fanden und sogar als Tisch- und Baldachindecken gewebt vorkommen. Damaskus war aber damals gerade ein Mittelpunkt für den Handel Venedigs nach dem Orient, und die venezianischen Inventare verzeichnen zahlreiche Gegenstände des orientalischen Kunstfleißes, welche von Damaskus bezogen wurden.[1]) Martin hat seinerseits einen Vorschlag für die Frage, woher diese in Angorawolle gefertigten Teppiche stammen; er schreibt sie einer, freilich bisher nicht nachweisbaren, kaiserlichen Teppichfabrik in Kleinasien, unfern der Hauptstadt zu, die nur für den Hof gearbeitet habe. Dies erscheint mir schon deshalb unwahrscheinlich, weil Italien, insbesondere Venedig voll war von solchen Teppichen, die schon bei der feindlichen Stellung der Türken gegen Venedig im XVI. und XVII. Jahrhundert nicht als Geschenke des Sultans dahin gelangt sein können. Der Umstand, daß verschiedene, unter sich z. T. sehr abweichende Muster in Angorawolle hergestellt wurden, und daß diese Wolle damals wohl nur in der Nähe von Angora gewonnen wurde, spricht freilich dafür, daß diese Teppiche, die bereits im Ausgang des XV. und noch bis in die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts angefertigt wurden, im mittleren Kleinasien geknüpft worden sind.

In der Datierung der verschiedenen Teppichgattungen ist Martin nicht immer ebenso glücklich wie in ihrer Lokalisierung; er hat mehrfach die Neigung sie gar zu früh anzusetzen, während er sie ausnahmsweise auch einmal zu spät datiert, wie z. B. den prächtigen Gartenteppich bei Dr. Figdor in Wien. Bei den spanischen Teppichen z. B. läßt sich schon aus der Form der Renaissancepilaster als Bordüren mit Sicherheit schließen, daß sie nicht schon 1500 oder früher, sondern erst im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts entstanden sind. Am stärksten vergreift er sich m. E. bei der Datierung der großen Teppiche mit Tieren, die er der Zeit der Timuriden und selbst noch der Mongolen zuschreibt. Nach dem Muster der Bordüren, wie nach der Zeichnung und Stilisierung der Pflanzen und Tiere und dem steten Vorkommen chinesischer Elemente, die sich fast ebenso in den frühesten Seidenteppichen der Safiden finden, vermag ich diese Teppiche nicht über die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts zurückzudatieren; die meisten scheinen mir sogar erst im Anfange des XVI. Jahrhunderts entstanden zu sein. Bei den groß und derb stilisierten Teppichen, die Martin als armenische bezeichnet, unterscheidet er die späten Nachbildungen (Fig. 295) zu wenig von den wirklich alten, wie dem sogen. Graf'schen Tierteppich. Letztere mögen bis gegen das Jahr 1400 hinauf gehen, während in dem konservativen Berglande diese Muster noch bis ins XVIII. Jahrhundert fast treu wiederholt wurden. Der gerade vom Verf. wiedergegebene Teppich mit der wertvollen armenischen Datierung 1684 (Fig. 296) gibt den besten Beweis dafür. Den verwandten, von Martin um 1500 datierten Teppich (Fig. 304) halte ich nicht für älter als diesen. Wohl nur aus Versehen sind zwei späte Uschak-Teppiche (Fig. 283 und 293), zwischen diese primitiven Teppiche geraten und um 1550 und 1450 datiert worden.

Von den früher sogen. Polenteppichen sucht Martin mit Glück nachzuweisen, daß sie vom Schah eigens für Geschenke an die europäischen Höfe angefertigt worden seien, seit der Zeit des Schah Abbas I. bis in die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Wir erfahren durch den Verf., daß die reiche Zahl solcher Teppiche, die heute noch am Hofe in Kopenhagen erhalten ist, durch eine Gesandtschaft des Schah an den Herzog von Holstein-Gottorp 1639 dahin kam, als Erwiderung der Geschenke, die dieser seinerseits durch eine Gesandtschaft an den persischen Hof geschickt hatte. Daß diese Teppiche nicht etwa polnisch sind, wie man eine Zeitlang annahm, sondern echt persisch und das Beste, was in Persien im XVII. Jahrhundert gemacht wurde, hatte ich vor nahezu zwanzig Jahren bereits gesagt und später eingehender begründet. Der Verf. verschweigt dies und kündet sogar seinen Beweis dafür ausdrücklich als etwas ganz neues an. Es ist leider überhaupt eine Schwäche des Verf., daß er das Verdienst anderer Autoren ungern anerkennt oder sie gar nur erwähnt, um ihnen angebliche oder wirkliche Fehler nachzuweisen. Ich selbst kann mich nicht darüber beschweren, da ja Martin ganze Seiten meines Handbuches unter ausdrücklicher Namhaftmachung abdruckt, namentlich soweit ich den Nachweis über das Vorkommen der Teppichgattungen in alten Gemälden gegeben habe. Aber die Art, wie der Verf. mehrfach gegen Friedrich Sarre polemisiert, wie er ihn namentlich in einer Anmerkung wegen Benutzung von Photographien, die nur für ihn selbst in Konia aufgenommen sein sollen, und wie er wegen dieses angeblichen Vertrauensbruchs einen Kollegen, den deutschen Konsul Dr. Loytved zur Rede stellt,

[1]) Die Urkunden die sich auf Teppiche beziehen, gebe ich, soweit sie mir zur Verfügung stehen, am Schlusse dieser Besprechung, um dadurch zugleich auf das z. Z. unbenutzte reiche Quellenmaterial des verstorbenen Dr. Ludwig, das jetzt im Kunsthistorischen Institut zu Florenz aufbewahrt wird, hinzuweisen.

diese Art erinnert nur zu sehr an die üble Streitsucht der Gelehrten alter Zeit. Loytved hat sich durch seine Publikation der alten Bauten Konias als Forscher der islamischen Kunst und Epigraphik vorzüglich legitimiert, und hat in Konia als Gastfreund manchem Gelehrten, darunter auch gerade Herrn Martin, den Aufenthalt angenehm und belehrend gemacht. Aber auch abgesehen davon wäre der angebliche Mißbrauch der Photographien kein solches Vergehen gewesen, um überhaupt davon zu reden. Wenn der Verf. nun gar Dr. Sarre fast nur erwähnt, um ihm etwas anzuhängen oder anzudichten, wenn er mit keinem Worte auf die sich mit Martins Resultaten vielfach deckende Übersicht über die Entwicklung der alten orientalischen Teppichindustrie in dem im v. J. erschienen Wiener Werke Rücksicht nimmt, so möchten wir ihn auf Sarre's eigenes Verhalten in seinen zahlreichen Arbeiten hinweisen, die alle ebenso sachlich und bescheiden, in ihrer Art so reiflich begründet, so in sich abgeschlossen sind, daß sie maßgebend und vorbildlich in der Forschung über vorderasiatische Kunst dastehen. Diese knappe, vorsichtige Art von Sarres Forschung hätte gerade Martin sich zum Vorbilde nehmen sollen; jedenfalls hat er durch Sarres Arbeiten ebensoviel gelernt wie wir alle, und er hätte deshalb Veranlassung gehabt nur mit der größten Hochachtung von ihm zu sprechen. Doch das ist mehr eine Schwäche des Verf. als seines Buches, das wir daher trotzdem aufs wärmste empfehlen, und dem wir eine deutsche Übersetzung ohne die Tafeln und im handlichen Quartformat wünschen möchten.

Auszüge betr. orientalische Teppiche aus venezianischen Nachlaßinventaren.

26. I. 1478. Quondam Ser Andreas Benedictus (großer Seidenfabrikant in V.).
„in una cassa cum le arme ed altre picture:
un tapedo grande in do pezzi
sie tapedi
quatro tapedi tristi."

3. I. 1511. Doma Andriana rel. . . Pauli Loredano.
„do tapedi damaschini novi
un tapedo da tavola grando
9 tapedi tra grandi e pizoli de più sorte vechij."

15. I. 1511. Doma Marina rel . . . Aloysij Gregorio.
„uno tapedo da tavola grando cimescasacho ala morese
do tapedi picoli cimescasachi
tapedi 3 turcheschi et rodioti de più sorte usadi et vechij."

31. I. 1511. Doma Francescina . . nob. domi Vincentij Gabriel.
„do tapedi sopra i quali dise dover haver duci 8
quatro tapedi damaschini
quatro tapedi rodioti et turcheschi."

9. II. 1511. Doma Clara . . . Philippi Trivisani.
„4 tapedi vechij et 1 carpeta vechia de tapedo."

2. V. 1511. Doma Helisabet Cavorlina qm Ser Gregorii.
„In un altra cassa depenta tapedi 8 damaschini et uno tapedo daschago grosso
in un altra cassa depenta do tapedi vechi."

4. V. 1511. Doma Lucretia relicta domi Bernardi Busebi.
„Una cassa . . . con un tapedo vechio da do quadri
do tapedi, uno novo da tre rode et uno vechio."

7. V. 1511. Doma Lucretia . . . Aloysii Gregorio
„1 tapedo da tavola usado
14 tapedi de più sorte tra vechij et strazadi
7 tapedi turcheschi usadi."

4. VII. 1511. Dom. Delplunella . . . Maripietro.
„15 tapedi usadi de più sorte."

13. VIII. 1511. Dom. Maria relicta . de Gregoriis.
„do tapedi grandi vechi da terra
tapedi 6 usadi turcheschi tra grandi e mezani e uno tapedo damaschino vechio da descho
tapedi 6 damaschini da cassa e uno grosso che fono No 7."

4. XII. 1511. Viri nob. Dom. Hieronymus et Stephanus Contareno.
„Una carpeta barbarescha longa braza 5, larga braza 3
Un altra carpeta longa braza $4\frac{1}{2}$ e larga $3\frac{1}{2}$
Un altra longa braza . . . de carnola
7 tapedi usadi turcheschi de più sorte
10 tapedi de più sorte usadi
Un altra de . . ."

18. XII. 1511. Doma Margarita rel. Ser Victoris Trono.
„una schiavina (?), un tapedo vechio,
fra altri tapedi, 5 carcari (?)."

22. IV. 1512. Clara Marcello rel . . . Aloysii Trivisani.
„2 tapedi de terra da camera in 4 pezi
1 tapedo barbarescho damaschin finnissimo da cassa
6 tapedi damaschini da capo usadi."

Schon diese fast alle nur aus einem Jahre stammenden Inventare beweisen, welche außerordentliche Menge orientalischer Teppiche damals in den Häusern der vornehmen und reichen

Venezianer sich befanden. Die Benennungen in bezug auf Benutzung wie auf Herkunft der Teppiche sind durchaus gleichmäßige, sie geben uns aber trotzdem mancherlei Rätsel auf, die nur der in der Zeit- und Kulturgeschichte Venedigs während der Renaissance völlig Bewanderte lösen kann. Welcher Unterschied wurde zwischen „tapedi" und „carpete" gemacht? Welche Herkunft bezeichnen die Ausdrücke tapedi damaschini, turcheschi, barbareschi, cimescasachi usf. Dr. Ludwig, der gerade mit der Ausarbeitung dieses Teiles seiner sehr umfangreichen Ausbeute aus den Inventaren Venedigs beschäftigt war, als ihn der Tod viel zu früh abrief, hat für diese Arbeit nicht einmal Notizen hinterlassen; hoffentlich wird aber bald ein Kenner der orientalischen Kunst diesen Schatz zu heben suchen.

W. Bode.

8

Johannes Sievers. Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert. Hiersemann. Leipzig 1908.

Die Arbeit des Herrn Sievers über den berühmten „Lange Pier" ist eine sehr fleißige und interessante und bringt manches neue. Das Beste am Buch sind die vortrefflichen und zahlreichen Illustrationen, welche einen ausgezeichneten Überblick über die Arbeiten des Amsterdamer Künstlers gestatten. Es ist Herrn Sievers gelungen, manches unbekannte Werk ans Tageslicht zu fördern, so das merkwürdige Stilleben in Upsala, wohl eins der ersten niederländischen Bilder welches ein richtiges Stilleben darstellt, und das Fragment einer Anbetung der Hirten auf Schloß Nieuwebruck, das vielleicht ein Bruchstück der berühmten Altartafel der Oudekerk in Amsterdam ist, wie Verfasser eingehender zu beweisen versucht, die Kreuztragung aus der Kirche zu Balen a. Nethe usw.

Viele Bilder Aertsens wurden zum ersten Male hier abgebildet oder näher gewürdigt.

Die älteren und neueren Quellen werden in der Biographie benutzt und erwähnt; es wäre vielleicht nicht unpassend gewesen, van Manders Biographie vollständig in möglichst treuer Übersetzung dabei drucken zu lassen.

Außer den knappen biographischen Notizen besteht das Buch fast nur aus einem Catalogue raisonné der Werke Aertsens, einer Liste der ihm fälschlich zugeschriebenen Werke und einem Nachwort, worin der Verfasser die künstlerische Bedeutung Aertsens zu schildern versucht.

Dieser „Schluß" ist m. E. der schwächste Teil des Buches. Er betrachtet ihn als Neuerer im Stilleben, als Bauernmaler in erster Linie, „der sich, nicht als erster in der Reihe, der Zahl der Meister einfügt, die, mit Lucas van Leyden an der Spitze . . . . . allmählich Züge aus dem alltäglichen Leben immer mehr in den Vordergrund der Darstellung rückten". Das ist doch wohl etwas wenig für Lange Pier! Er ist doch wohl einer derjenigen, welcher eine der hervorragendsten Stellen einnimmt bei der Erschaffung der Bauerninterieurs — er ist, neben Brueghel, der große Mann, der direkt zu Brouwer, Teniers und Ostade führt. Man denke nur an die Interieurs im Rijks-Museum und in der Sammlung Meyer van den Bergh, letzteres schon ein direktes Vorbild für die frühen Arbeiten Brouwers. Auch mit dem völligen Fehlen der Arbeiten von Zeitgenossen macht Herr Sievers es sich etwas leicht. Da hätte ein eingehenderes Studium von Handzeichnungen, von einigen doch noch in Stichen vorhandenen Arbeiten dieser Meister gewiß noch zu Resultaten geführt.

Auch ein Vergleich mit gleichzeitigen Werken Pieter Brueghels wäre lohnend gewesen.

Was Verfasser über die Entlehnungen an italienischen Bildern (Raffael, Bassano) sagt, kommt mir sehr richtig vor. Auch ich glaube kaum, daß Aertsen in Italien war. Dafür ist seine Arbeit zu holländisch geblieben.

Wenn man das Buch von Sievers durchblättert, kommt es einem fast sonderbar vor, wie merkwürdig manche Kompositionen Aertsens an Jordaens erinnern. Bei beiden die geringe Luftperspektive, das Überfüllte, dieselben Arrangements bei den Anbetungen der Hirten usw. Wie viel höher steht aber Aertsen hier doch schon als die meisten Maler an dem Ende des XVI. Jahrhunderts, die also nach ihm kamen; wie viel ursprünglicher ist er, und wie bricht überall der lebendige Zug nach dem Reellen durch! Er ist doch der große Genremaler des XVI. Jahrhunderts, dem nur Pieter Brueghel zur Seite gestellt werden kann.

Sehr richtig sagt Sievers am Schluß: „An die Stelle gezierter, antiker Göttinnen hat er die Küchenmagd gesetzt und ihr einen imponierenden Zug von gesunder Kraft und Rührigkeit gegeben."

Noch eine Kleinigkeit. Das Bild des K. K. Hofmuseums in Wien, welches die alten Holländer „een borstentastertje" nannten, ist doch wohl von Aertsen selbst, m. E. eine seiner geringeren Arbeiten. Mehrfach kommen in alten Inventaren (um 1650) „borstentastert-

jes van Lange Pier" vor. Das Amsterdamer Bild von Pieter Pietersz, dem Sohne, ist ganz anders — man vergleiche nur (auf der Tafel 32) auf den Bildern Köpfe und Hände! Es wäre auch schön gewesen, wenn Sievers uns über die Söhne etwas mehr berichtet hätte, aber da wäre allerdings das Werk vielleicht zu umfangreich geworden. Die Bilderbeschreibungen hätten neben den guten Abbildungen etwas knapper sein können; dagegen wäre etwas mehr über Beuckelaer und andere Nachahmer und Nachfolger bestimmt erwünscht gewesen.

A. Bredius.

A. Hautp. Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana vom XIII.—XVIII. Jahrhundert. I. Verona. Berlin, Ernst Wasmuth, A.-G. 1908. 2°.

Mit dieser Lieferung beginnt eine Fortsetzung der Raschdorffschen Publikationen über die Renaissancepaläste von Toscana, Genua und Venedig. Durfte man schon bei dem letzten Bande — Venedig — fragen, ob die Veröffentlichung in dieser Form modernen baukünstlerischen und kunstwissenschaftlichen Bedürfnissen entspreche, so ist dies noch mehr bei der jetzt beginnenden Folge der Fall. Als vor dreißig Jahren die Herausgabe des Reinhardt-Raschdorffschen Unternehmens begann, durfte sie allseitig mit Freuden begrüßt werden. Heute stehen wir aber doch auf einem zu entwickelten Standpunkt, um jenes Schema noch befriedigt weiter genießen zu können. Die moderne Architektur mußte, durch Semper angeleitet, über die italienische Renaissance zu neuem Schaffen geführt werden, aber heute dient nicht mehr der italienische Palast als Eselsbrücke für den Architekten zum Aufpicken der verschiedenen Motivchen, das kann höchstens noch für den Hochschüler in den ersten Semestern der Fall sein. Heute verlangt der Architekt und — leider nur noch zu wenig — der Kunsthistoriker bei einem architektonischen Monumentalwerk nicht nur ein paar gestochene Details, die schließlich in älteren Monographien fast ebenso genau und zahlreicher zu finden sind, und Lichtdrucke, die bei den engen italienischen Gassen nur zu oft ein ganz falsches Bild von der Monumentalwirkung geben, sondern eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung. Daß der neue Herausgeber, bezw. Fortsetzer der Raschdorffschen Publikation, Albrecht Haupt ist, erscheint fast wie eine Ironie, denn gerade er gehört zu den wenigen Architekten, die sich auch als Kunsthistoriker einen sehr geachteten Namen gemacht haben. Der Inhalt der Lieferung enthält keinen Text und in den Tafeln neben dem Palazzo del consiglio und den wichtigeren Wohnbauten Sanmichelis noch einige Barockpaläste von nicht übermäßiger Wichtigkeit. Auf dem etwas hypertrophischen Titel steht „Palast-Architektur .... vom XIII.—XVIII. Jahrhundert". Wenn irgendwo dieses unerfüllte Versprechen auch nur teilweise und leicht erfüllbar gewesen wäre, so wäre dies in Verona der Fall gewesen, das noch fast ganz ungehobene Schätze für den mittelalterlichen italienischen Palastbau bietet. Die Lichtdrucke sind gut, soweit dies nach der oben erwähnten Einschränkung möglich ist, die Stich(?)blätter können sich mit den vornehmeren Publikationen des vorigen Jahrhunderts von Letarouilly, Geymüller-Stegmann, sogar den früheren „Raschdorffs" nicht im entferntesten messen, weil der Architekturstich eben bereits fast ganz ausgestorben ist. Wenn nicht der Herausgeber, soweit das ihm möglich sein wird, das wissenschaftliche Interesse gegenüber dem des Verlegers durchzusetzen versteht, so dürfte die gesamte Publikation mehr im Interesse des letzteren, als der Allgemeinheit stehen.

Hans Stegmann-Nürnberg.

Hans Wolfgang Singer. Die Kleinmeister. Mit 114 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig. Velhagen & Klasing, 1908. [Künstler-Monographien, herausgegeben von H. Knackfuß XCII.]

H. W. Singer ist einer der fleißigsten und fruchtbarsten Kunsthistoriker. Durch die Schnelligkeit in der Produktion wurde die Güte seiner Bücher oft beeinträchtigt. Weil manche Arbeit als unfertige Frühgeburt zur Welt kam, mußten die Rezensenten häufig tadeln. Manchmal waren sogar harte Worte nötig. Da ist es erfreulich, diesmal loben zu können. Nicht unbedingt freilich. So gut wie Singers treffliche Arbeit über Le Blon ist dieses neue Buch nicht. Es ist aber auch kein rein wissenschaftliches Werk, sondern eines, das sich wie alle Bände dieser Folge an ein größeres Publikum wendet. Das einfache Thema gab auch geringen Anlaß, auf Abwege zu irren. Denn was die Kleinmeister bedeuten, ist in simpler Erzählung zu sagen. Inwiefern sie eine Gruppe bilden, in welcher Besonderheit sich die einzelnen Meister zu erkennen geben, wie sie sich in Stil und Auffassung unterscheiden, das hat Singer gut geschildert. Die Illustrationen sind mit Bedacht gewählt, so daß

sie eine ganz ausreichende Vorstellung von den Künstlern geben. Singer hat das behandelte Thema nach einer Seite begrenzt, nach der andern erweitert. Erweitert, indem er Meister, die gewöhnlich nicht zu den Kleinmeistern gezählt werden, wie Hirschvogel, Lautensack, Lorch und Jenichen noch in den Kreis seiner Erörterung hineinzieht. Begrenzt, indem er nur eine Seite ihrer künstlerischen Betätigung beleuchtet, die Kupferstiche. Sie sind aber beinahe alle auch Maler und Zeichner für den Holzschnitt gewesen. Gegen Begrenzung und Erweiterung läßt sich nichts einwenden, das Buch hat dadurch einen hübsch abgerundeten Inhalt bekommen. Zu offenen wissenschaftlichen Fragen Stellung zu nehmen, fand sich beim Schreiben dieses Buches kaum Gelegenheit. Wenn ich es recht übersehe, nur in einem Fall. Und da hat sich Singer freilich auf die falsche Seite gestellt. Friedländers schöner Nachweis, daß der Meister I. B. mit Pencz identisch sei, wird von Singer bekämpft. Sonst haben die unterrichteten Fachgenossen Friedländer beigestimmt. Singers Gegengründe ließen sich, wozu aber hier nicht der Ort ist, leicht widerlegen. Natürlich wird durch diese und noch einige andere Meinungen, denen nicht beigepflichtet werden kann (ich will sie nicht erst erwähnen), Wert und Brauchbarkeit des Buches kaum gemindert. Denn den Lesern, für die es bestimmt ist, geschieht geringer Schaden, wenn sie, durch Singer bewogen, den I. B. und Pencz für zwei verschiedene Künstler halten.

Jaro Springer.

Neue keramische Literatur. 1. Adolf Brüning. Porzellan. Mit 166 Abb. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Band XIII. 1907. 2. Karl Fried. Gutmann. Die Kunsttöpferei des XVIII. Jahrh. im Großherzogtum Baden. Karlsruhe. Verlag der G. Braunschen Hofbuchdruckerei. Mit 5 Tafeln in Lichtdruck usw. 1906. 3. Emil Heuser. Die Pfalz-Zweibrückner Porzellanmanufaktur. Mit Abb. im Text, 6 Tafeln usw. Neustadt a. d. H. Ludwig Witter, Kommission. 1907. 4. Emil Heuser. Pfälzisches Porzellan des XVIII. Jahr. im Zusammenhang mit der Entwicklung der europ. Porzellanfabrikation. Mit 3 Tafeln. S. A. aus den Mitteilungen des Hist. Vereins der Pfalz. Speier. 1907.

Das längst erwartete Handbuch Adolf Brünings, der mit dem mustergiltigen Katalog der Porzellanausstellung im Berliner Kunstgewerbemuseum schon seine Meisterschaft auf diesem Gebiete bewiesen hat, ist das beste bisher vorliegende Handbuch der Porzellankunst, das wie kein anderes imstande ist, eine klare, überaus lichtvolle und orientierende Einsicht zu gewähren. Die neueste Literatur ist überall in die Darstellung einverwoben, die außerdem eine Fülle neuer wertvoller eigener Forschungsresultate auf diesem noch so häufig rätselvollen Gebiete enthält. Gerne liest man wieder die feine Analyse der Heroldschen Chinoiserien, die schon im Berliner Katalog so ansprach, die Schilderung der Kunst des Frankenthaler Modelleurs Link. Wertvoll ist das Kapitel über Berlin, das wir als das erste zusammenfassende über die gesamte Tätigkeit dieser Fabrik bezeichnen müssen. Als erster hat Brüning sodann die frühere plastische Kunst von Höchst vor Melchior, berücksichtigt. Gut und richtig beobachtet ist der Hinweis auf die Verwandtschaft einiger zusammengehöriger Fulder Figuren mit Frankenthaler Modellen; allerdings braucht nicht unbedingt darum auf denselben Modelleur geschlossen zu werden, der in beiden Fabriken gearbeitet hat. Es handelt sich hier wohl nur um eine starke Beeinflussung des Fulders durch den Frankenthaler.

Die Vermutung Brünings, daß die holländischen Steinzeuge von Ary de Milde u. a. unabhängig von Böttcher und direkt nach chinesischen Vorbildern entstanden seien, braucht nicht so bedingt hingestellt zu werden. Sie sind vielmehr ganz bestimmt von Böttcher unabhängig, da sie zeitlich den Böttcherschen Erzeugnissen vorangehen. Den archivalischen Beweis hat ja der leider verstorbene Haager Sammler van der Burgh erbracht (Oud Holland XIX, 1901, S. 99 ff.); aus demselben geht hervor, daß die „potjes van Delfsche roode aarde" bereits im letzten Viertel des XVII. Jahrhunderts erscheinen.

Den Hauptbestandteil des Gutmannschen Buches bilden die Kapitel über die Fayencefabriken zu Durlach und Mosbach sowie die Porzellanfabrik zu Baden-Baden. Seit vielen Jahren sammelte Gutmann besonders die Durlacher Fayencen und hat auch schon einmal etwas über dieselben geschrieben. Im Karlsruher Kunstgewerbemuseum und dem zu Hamburg stehen zahlreiche Stücke und Brinckmann hat auf Grund archivalischer Studien bereits im Jahrbuch der Hamburgischen wissenschaftl. Anstalten XIII. 1896. S. A. S. 22 f. eine vortreffliche Würdigung der hübschen kulturgeschichtlich so wertvollen volkstümlichen Fayencen gegeben. Unterdessen hat man eine größere Anzahl von

Digitized by Google

Aktenfaszikeln aufgefunden, die Gutmann mit verarbeitet hat. So kommt eine vielleicht etwas zu breite, alle Details registrierende Darstellung zustande, die Geschichte der Fabrik vom Anfang bis zum Erlöschen schildernd. Der Passus über die Erzeugnisse der Fabrik bringt gleichfalls viel Neues, aber die Vermutung Gutmanns, daß in der ersten Epoche unter den „Porcellain"-Waren etwas Anderes als Fayence zu verstehen sei, ist ganz haltlos. Echtes Porzellan machte man sicher nicht, das gibt auch G. zu, aber ebensowenig fabrizierte man auch eine dem Steingut ähnliche Komposition; das Steingut wurde erst um 1770 auf dem Kontinent gebrannt. Eine der frühesten bezeichneten Durlacher Fayencen besitzt das Kunstgewerbemuseum zu Karlsruhe, 1755 von Cyriacus Löwer gemalt, einen geborenen Kasselaner. Dabei hat G. übersehen, daß Löwer bereits 1748 als Blaumaler in der Höchster Fabrik vorkommt. Nicht ohne Wert ist die Nachricht, daß Löwers erste Frau aus Göppingen stammt und somit wahrscheinlich sei, daß Löwer dort war. Stieda berichtet übrigens, was G. unbekannt ist, daß 1750 zu Göppingen ein Porzellanmaler aus dem Hessen-Kasselschen, der in Wrisbergholzen seine Kunst erlernt hatte, ein gewisser Cyriacus Loubert auftauchte, welcher sein Gutachten über das dortige Werk abgab. Vielleicht sind beide identisch.

Die Porzellanfabrik zu Baden-Baden scheint wirklich diesen Namen verdient zu haben. Unter Zacharias Pfalzer (1771—78) scheint in der Tat Porzellan gemacht worden zu sein. Man bezog Passauer Erde und verfertigte u. a. Figuren, Fingerhüte, Dosen u. a. „Galanterien", die wohl nur in Porzellan zu denken sind. Außerdem fand G. echte Porzellane mit goldenem Hack- oder Beilmesser und dem badischen vom Kurhut bekrönten Wappen als Marken. G. hat sich leider mit dem von französischen und englischen Keramikern seit Jahrzehnten mit Bestimmtheit der Fabrik zu Baden-Baden zugeschriebenen Porzellanen mit zwei Beilen oder zwei Beilmessern als Marken gar nicht auseinandergesetzt. Chaffers z. B. berichtet von vier allegorischen Figuren der Künste aus den Sammlungen Staniforth und Bohn. Die Akten der Fabrik im Karlsruher Generallandesarchiv, die ich durchsah, berichten ferner, daß Herr von Berckheim eine Reihe von Figuren kaufte. Es hätte sich verlohnt, danach zu suchen. Vielleicht sind sie noch im Berckheimschen Schlosse zu Weinheim zu finden. Im Jahre 1750 schon hatten sich zwei „ausländische Porzellanmacher" Jeremias Pitsch von Rothenburg und dessen Schwiegersohn Caspar Günther beim Markgrafen gemeldet und um die Erlaubnis zur Anlage einer „Porcellain-Fabrik" in Baden-Baden angesucht. G. teilt diese Tatsache mit. Leider aber teilt er nicht mit, daß diese beiden Männer zu den typischen keramischen Vaganten des XVIII. Jahrhunderts gehörten. Pitsch war nacheinander z. T. in leitender Stellung in den Fabriken zu Ansbach, Ottingen, Fulda und Höchst. Günther kommt auch in Höchst vor.

Am wertvollsten ist für uns das letzte Kapitel über die Fayencefabrik zu Mosbach, einen Ableger der Frankenthaler Fabrik, die eine Zeitlang sogar mit derselben Marke, dem Monogramm Carl Theodors ihre Erzeugnisse markierte. Nach den erhaltenen Fayencen zu schließen, hat sich die Fabrik mit ihren Erzeugnissen selten über das rein handwerksmäßige Niveau erhoben. G. hat es übrigens leider unterlassen, die auf denselben Akten beruhenden Aufsätze von Stieda zu erwähnen, die zwei Jahre vor dem Erscheinen seines Buches in der Zeitschrift für die Gesch. des Oberrheins gedruckt wurden. Die übrigen von G. behandelten Fabriken haben mit der Kunstgeschichte nichts zu tun. Zweifellos ist das Buch ein Stück ehrlicher und genauer Arbeit, die unsere Kenntnisse bedeutend vermehrt, aber eine gewisse Ungeduld darf man dem Leser nicht verübeln, der gezwungen ist, diese Kenntnisse mühsam aus einem Wuste unnötiger Details herauszukramen.

Emil Heusers Buch über die Pfalz-Zweibrückener Porzellanfabrik ist ein wirklich wertvoller Beitrag zur Geschichte des deutschen Porzellans. Die Zweibrückener Fabrik, über die wir zerstreute Nachrichten schon lange haben, hat schon manchen zu Nachforschungen gereizt. Stieda besprach das wenige Bekannte in seiner „Keramik in Bayern". Ich selbst habe in meiner Besprechung des Stiedaschen Buches in der Beilage zur Allgem. Zeitung ein paar neue Notizen hinzu getragen und als Erster die Vermutung ausgesprochen, daß, falls man in Zweibrücken wirklich Porzellan gemacht hat, eine Reihe von Porzellanen mit dem Monogramm P. Z. dieser Pfalz-Zweibrückenschen Fabrik zugeschrieben werden könnten. Heuser hat den Beweis erbracht, daß dies tatsächlich der Fall ist. Er hat auch die ihm bekannt gewordenen seltenen Porzellane — 55 an der Zahl — mit dem Monogramm P. Z. zusammengestellt. Nachzutragen wäre ein hübsches Stück des Germanischen Museums, ein Behälter für Essig und Ol in Schifform, ein Modell, das auch in Straßburger Fayence und Höchster Porzellan bekannt ist. Merkwürdig wenig Figurales aber scheint die Fabrik geschaffen zu haben. Die Vermutung Heusers, daß alle im Besitze des Oberdirektors Stahl aufgeführten Porzellane von Zweibrückener Provenienz seien,

Digitized by Google

halte ich in dieser Form für unrichtig. Einige davon wie der „alte Mann" sind es wohl gewesen, andere aber wie die Bockreiter, die Melkgruppen usw. kommen in den übrigen Listen und Inventaren nicht vor. Dem Buche Heusers sind als wertvolle Beigaben eine Markentafel und zwei Tafeln mit Abbildungen von Zweibrückener Porzellanen angefügt.

Einen kurzen Auszug aus dem Buche, verbunden mit einer knappen aber gut orientierenden Geschichte der Frankenthaler Fabrik bietet Heusers Aufsatz über Pfälzisches Porzellan. Wertvoll ist der Nachweis einer abgebildeten Teebüchse mit blauem aufgedruckten Dekor; das Geheimnis des Verfahrens hatte, wie aktenmäßig festgestellt ist, P. Berthevin 1770 der Fabrik verkauft.

E. W. Braun.

Fridericianisches Barock. 80 Naturaufnahmen in Lichtdruck nebst 6 Seiten einleitendem Text. Herausg. von O. Kloeppel. Baumgärtner, Leipzig. (M. 30.—).

Im Gefolge der modernen Architekturbewegung mehren sich Publikationen deutscher Baukunst des 18. und namentlich von der Wende zum 19. Jahrhundert. Sie sind zunächst an den Architekten gerichtet und wollen seinem Streben nach „Sachlichkeit" förderlich und dienstbar sein. („Sachlichkeit" lautet das Feldgeschrei, womit heute für viele, die an künstlerischen Ideen Mangel leiden, alles gesagt ist.) Dem Kunsthistoriker sind sie eine willkommene Erweiterung seines Abbildungsmaterials, zumal es sich vielfach um abseitsgelegene und bisher wenig beachtete Denkmäler handelt. Unter den von Kloeppel herausgegebenen Aufnahmen sind die von Bürgerhäusern Frankfurts a. O. am wenigsten bekannt. Sie gehören der 2. Hälfte des XVIII. Jahrh. an. Von den italienischen Palastfassaden in Potsdam, vor denen die Kolossalsäulen und Pilaster wie Riesengrenadiere aufgepflanzt sind, unterscheiden sie sich vorteilhaft durch ihr einfach gefälliges, anständig proportioniertes Kleid. Kloeppel vermutet schlesischen Einfluß. Im übrigen enthalten die Tafeln gut ausgeführte Ansichten von Schlössern, Kirchen und Privathäusern in Berlin, Potsdam, Oranienburg, Köpenick u. a. von der Zeit des Großen Kurfürsten bis ums Jahr 1800. Der Titel „Fridericianisches Barock" deckt sich kaum mit dem Inhalt, und die Begründung des Herausgebers, Friedrich I. und Friedrich der Große seien „die Hauptträger dieser Kunst" gewesen, klingt doch etwas sehr äußerlich. „Preußischer Barock und Klassizismus", damit wäre das Thema schon eher bezeichnet. Denn — trotz der nahen künstlerischen Beziehungen zwischen den europäischen Ländern, trotz der Heranziehung fremder Meister — ein preußischer Zug, eine stramme, soldatische, ein wenig trockne und unelegante, aber gediegene Haltung trennt die Bauten, die unter der Aegide der Hohenzollern entstanden, durchaus von ihren Zeitgenossen im übrigen Deutschland. Charakteristischerweise gibt das Rokoko nur ein verhältnismäßig kurzes Gastspiel (unter Knobelsdorff). Um so fester und dauernder verbindet man sich der puritanischen Strenge des holländischen Klassizismus, der die wesentliche Richtung bis ins XIX. Jahrhundert hinein bestimmt. Es wäre eine dankbare Aufgabe, das Besondere der brandenburg-preußischen Architektur seit dem Großen Kurfürsten einmal herauszuheben und zu deuten. Die Anregung, die hierzu vor Jahren Lichtwark in seinem vortrefflichen Essay über Potsdam gegeben hat, ist bis jetzt, soviel ich weiß, nicht benutzt worden. Sollen Publikationen wie die vorliegende nicht nur in den Architekturbureaus als Eselsbrücken dienen (denn welcher wahrhaftige Architekt schöpft seine Bildung aus Photographien!), sollen sie auch dem Historiker dauernd wertvoll bleiben, dann ist zu wünschen, daß künftig auch die Grundrisse der wichtigeren Gebäude mit aufgenommen werden.

August Grisebach.

Selwyn Brinton, Mantua. Mit 85 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann 1907. (Berühmte Kunststätten Nr. 37.)

Für die allmählich auf eine recht stattliche Anzahl angewachsene Bändchenfolge der „Berühmten Kunststätten" hat sich so etwas wie ein einheitlicher Stil nicht recht herausbilden wollen. Neben umfangreichen und gründlichen Arbeiten, die aber zum Teil wohl über das Bedürfnis des Publikums, auf das die Sammlung ursprünglich berechnet war, beträchtlich hinausgehen, stehen feuilletonistische Kompilationen, neben Darstellungen von selbständigem wissenschaftlichen Wert solche, die gerade der Kunst gegenüber, die hier doch die Hauptsache sein sollte, einen durch Kenntnisse und Urteil ungetrübten Dilettantismus vertreten. Das Bändchen über Mantua gehört im Großen und Ganzen zu dieser letztgenannten Kategorie. Es ist nach dem Manuskript des bekannten englischen Kulturhistorikers Selwyn Brinton von Joh. Kurz-

welly ins Deutsche übersetzt worden; der Übersetzer hat seine Aufgabe mit Geschick erledigt, er hätte aber gut daran getan, auch als Bearbeiter aufzutreten und den Rotstift tüchtig zu handhaben. Denn der Verf. stellt durch seine mit behaglicher Breite dahinplätschernde, im Chronikenstil gehaltene Darstellung namentlich der älteren Geschichte Mantuas Anforderungen, denen die Geduld deutscher Leser zumeist nicht gewachsen sein dürfte. Besonders lästig wirken die zahlreichen, oft wörtlichen Wiederholungen (z. B. S. 8 u. 14, S. 66 u. 78, S. 94 u. 138 usf.) An sich wäre ja ein Kulturhistoriker ganz geeignet, die so wenig bodenständige Mantuaner Kunst einem größeren Kreise verständlich zu machen. Denn ihre bedeutendsten Erscheinungen, die Werke wie die Künstler, sind auswärtiger Import und können im mantuanischen Milieu nur durch den Zusammenhang mit der gleichzeitigen Kultur- und Lokalgeschichte zu richtiger Wirkung gebracht werden. Andererseits aber müßte doch der Verf. auch imstande sein, die hier auftretenden künstlerischen Problemlösungen (ich erinnere nur an Mantegnas Deckenmalerei, an den Bau von S. Andrea und S. Benedetto, an die römische Kunst des Palazzo del Tè) ihrem Ursprung und ihrer Bedeutung nach zu erläutern, sonst bleibt alles ein totes Katalogisieren. Das ist nun leider hier sehr fühlbar der Fall; der Verf. zitiert meist die Meinungen — oft sogar die Beschreibungen — anderer, wo er aus eigner Anschauung der Kunstwerke urteilen sollte. Dabei ist ihm die neuere kunstgeschichtliche Literatur offenbar nur mangelhaft bekannt; anders läßt sich z. B. die ebenso naive wie überflüssige Hypothese bezüglich des „schlummernden Cupido" im Museo Greco-Romano (S. 176) nicht verstehen.

Wer also Belehrung über Mantua als Kunststätte sucht, wird in dem Bande nicht viel Brauchbares finden; dagegen bietet er immerhin eine sorgfältige und mit manchem neuen Material gearbeitete Geschichte der Stadt und des Fürstengeschlechts der Gonzaga.

Max Semrau.

8

Donop, Prof. Dr. Lionel von. Der Landschaftsmaler Carl Blechen. Mit Benutzung von Aufzeichnungen Theodor Fontanes. Berlin. Verlag von Fischer und Franke. 1908. 8°.

In der notwendigen, gründlichen und begeisterungsfreudigen Kenntnis unserer großen Schriftsteller stehen wir Deutschen weit hinter den anderen Nationen zurück. Das ist eine betrübende Tatsache, die man sich füglich schämen sollte wieder einmal öffentlich an den Pranger zu stellen. Daß da menschlich im Gespräch gesündigt wird ist lange nicht so schlimm als daß neuerdings größere, wissenschaftliche Arbeiten anfangen unbegreifliche Zugeständnisse zu machen, unerhörte Zumutungen zu stellen. Eine bedenkliche Leichtfertigkeit, mit der bei der Zitierung verfahren wird, (wofür selbst das Goethe-Jahrbuch ein Beispiel schlimmster Art liefert), reicht brüderlich einer eigenartigen Verwertung von Aussprüchen bedeutender Männer die Hand, die unverändert dem Text eingefügt oder geschickt umgemodelt werden um für die eigene Geistesarmut der modernen Verfasser einzutreten, während sie doch nichts anderes darstellen als eine grobe Täuschung der Leser, deren Unkenntnis unbefangen vorausgesetzt wird. Man könnte über dieses Schmocksystem mit geborgten Brillanten ruhig hinwegsehen und es „zum Übrigen" im deutschen Vaterland legen, wenn nicht anscheinende Teilnahmslosigkeit von der Gegenseite gerne als Zustimmung ausgelegt werden würde. Es ist also höchste Zeit wieder einmal gehörig Protest zu erheben, und zwar diesmal gegen eine erst kürzlich geschehene Verunglimpfung Goethes, der allerdings mit seinen vielen Bänden geschäftigen Kompilatoren zu gefälliger Auswahl genug Material vorlegt. In der oben angezeigten Monographie über den vorzüglichen Landschafter Carl Blechen, den uns die Jahrhundertausstellung von neuem nahe brachte, erfahren wir über die Anfänge der italienischen Reise des Künstlers folgende Einzelheiten (S. 39): „In Roveredo, wo man die ersten italienischen Laute hörte, traf Blechen am 11. September ein. Er rühmt die schöne Aussicht in Torbole bei Riva und bedauert, keinen Freund zur Seite zu haben. Nach eingehender Besichtigung der Stadt Verona begab er sich über Vicenza und Padua nach dem märchenhaften Venedig, wo er fast volle vier Wochen sich aufhielt. Blechen notiert: ‚Am 4. Oktober sah ich im Theater St. Lukas ein Stück in Masken. Am 6. Oktober war das Hochamt, dem der Doge alljährlich beiwohnt; mit ihm waren 50 Nobili in langen, dunkelroten Schleppkleidern. An demselben Tage hörte ich den famosen Gesang der Schiffer, die ich mir für den Abend bestellt hatte; sie singen Strophen aus Ariost und Tasso nach ihrer eigenen Melodie. Am 9. Oktober fuhr ich noch einmal nach dem Lido ans Meer und habe der Wirtschaft der Seeschnecken, Patellen und Taschenkrebse mit großem Interesse zugesehen. Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches Ding! —

Am 24. Oktober verließ ich Venedig und verließ es gern, weil es mich immer mit wachsender Sehnsucht nach Rom zog.' Ferrara, Bologna und Florenz streifte Blechen mit flüchtigem Blick, ‚denn die Begierde, nach Rom zu kommen, war so groß und wuchs so sehr, daß nirgends ein Bleiben mehr war'."

Wenn wir uns schon beifällig daran erfreuen, daß Blechen den gleichen Weg eingeschlagen hat, den 42 Jahre vor ihm Goethe wandelte, wird unser Erstaunen geweckt über die goethesche Prägnanz, mit welcher der Kottbuser Landschaftsmaler seine Eindrücke formuliert. Wir greifen zum Vergleich nach Goethes italienischer Reise, die in der Ausgabe letzter Hand bereit liegt, und schlagen den 11. September 1786 auf:

„Roveredo, den 11. September 1786. Abends.
Hier bin ich nun in Roveredo, wo die Sprache sich abschneidet; oben herein schwankt es noch immer vom Deutschen zum Italienischen ..."
und fahren aufmerksam fort:

„Torbole, den 12. September 1786. Nach Tische.
Wie sehr wünschte ich meine Freunde einen Augenblick neben mich, daß sie sich der Aussicht freuen könnten, die vor mir liegt! ..."

„Venedig, den 4. Oktober.

Gestern war ich in der Komödie, Theater St. Lucas, die mir viel Freude gemacht hat: ich sah ein extemporiertes Stück in Masken, mit Naturell, Energie und Bravour aufgeführt ..."

„Venedig, den 6. Oktober.

... Heute früh war ich bei dem Hochamte, welchem der Doge jährlich an diesem Tage, wegen eines alten Siegs über die Türken, in der Kirche der heiligen Justina beiwohnen muß...
Etwa fünfzig Nobili, in langen, dunkelroten Schleppkleidern, waren mit ihm, meist schöne Männer ...
Auf heute Abend hatte ich mir den famosen Gesang der Schiffer bestellt, die den Tasso und Ariost auf ihre eigenen Melodien singen ..."

„Venedig, den 9. Oktober.

... Ich wende mich mit meiner Erzählung nochmals ans Meer: dort habe ich die Wirtschaft der Seeschnecken, Partellen und Taschenkrebse gesehen und mich herzlich darüber gefreut. Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding! ..."

„Bologna, den 20. Oktober. In der Nacht.

... Ich fühle mich unwiderstehlich vorwärts gezogen; nur mit Mühe sammele ich mich an dem Gegenwärtigen. Und es scheint, der Himmel erhört mich. Es meldet sich ein Vetturin gerade nach Rom: und so werde ich morgen unaufhaltsam dorthin abgehen ..."

„Rom, den 1. November 1786.

... Die Begierde, dieses Land zu sehen, war überreif: da sie befriedigt ist, werden mir Freunde und Vaterland erst recht wieder aus dem Grunde lieb und die Rückkehr wünschenswert ...
Ueber das Tiroler Gebirg bin ich gleichsam weggeflogen. Verona, Vicenza, Padua, Venedig habe ich gut, Ferrara, Cento, Bologna flüchtig und Florenz kaum gesehen ..."

Wir haben zunächst keine weiteren Beweise nötig, um die Übereinstimmung, die wir mit steigender Verwunderung und Verdrossenheit empfinden, festzustellen. Völlig rätselhaft erscheint das Vorgehen des Verfassers der Monographie über Blechen! Hat von Donop überhaupt nicht gemerkt, daß es sich hier, bei den angeblichen Tagebuchnotizen Blechens, um Abschriften aus Goethe handelt? Wir werden weiter unten ein berühmtes Wort Goethes anführen, das von Donop ebenfalls für Blechen in Anspruch genommen hat. Oder hat von Donop, obwohl er Blechens Aufzeichnungen als Abschriften erkannte, trotzdem geglaubt, Blechen habe etwa auf seiner italienischen Reise selbst dem Datum nach Goethes Spuren verfolgt und seine Beobachtungen denkfaul mit goetheschen Worten aus dem im Köfferchen mitgeführten Exemplar des Goetheschen Tagebuches herübergezogen?! Auch diese Rettung versagt sich von Donop leider. Denn eine Zeichnung von Blechen in der Nationalgalerie „Der Pfarrhof von St. Lorenz in Nürnberg" (von Donop selbst S. 39 angeführt!!) trägt das Datum des 13. Oktobers. Da Blechen Nürnberg am 13. Oktober auf der Hinreise nach Italien besuchte, kann er bei den damaligen Verkehrsverhältnissen schwerlich bereits am 4. Oktober in Venedig gewesen sein.

Endlich hätte von Donop an den „Nobili mit den roten Schleppkleidern" mindestens historischen Anstoß nehmen müssen! Blechen reiste doch ein Menschenalter nach dem Frieden von Campo Formio. Die Kirche S. Giustina war bereits 1810 geschlossen worden!

Weniger zum eigenen Vergnügen, als um von Donops Arbeitsweise noch mit weiteren Beispielen zu charakterisieren, schließen wir die folgende Vergleichsstelle an:

Auf Seite 40 der v. Donopschen Schrift heißt es von Blechen: „Dem Gefühl, in der ewigen

Roma festen Fuß gefaßt zu haben und das Land seiner Sehnsucht nun endlich durchwandern zu können, lieh er am 1. November die Worte: ‚Nun bin ich hier und ruhig. Und wie es scheint, ist auch mein ganzes Leben beruhigt. Dann fängt ein neues Leben an, wenn man das mit Augen sieht, was man teilweise schon auswendig kann.“ Goethe hatte am 1. November 1786 niedergeschrieben: „Nun bin ich hier und ruhig, und wie es scheint, auf mein ganzes Leben beruhigt. Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt.“

Weiter Seite 58 (v. Donop), unten: Er brachte seine Ausbeute (gemeint ist die Ausbeute von der italienischen Reise) mit dem Wunsche heim, daß sie ihm selbst und anderen durchs Leben hin zur Leitung und Förderung dienen möchte.“ Goethe hatte gleichfalls am 1. November 1786 geschrieben, ihm sei die Rückkehr aus Rom „desto wünschenswerter“, da er „mit Sicherheit“ empfinde, daß er „so viele Schätze nicht zu eigenem Besitz und Privatgebrauch mitbringe“, sondern daß sie ihm „und anderen durchs ganze Leben zur Leitung und Fördernis dienen sollen“.

Man darf sich begnügen mit dieser Gegenüberstellung. Weitere Worte zu verlieren ist wohl unnötig. Daß von Donop im übrigen bei seiner Monographie die Vorarbeit von Lichtwark und Mackowsky ergiebig benutzt hat ohne weiteres zu erklären, als daß sie Blechens „Lebenslauf und künstlerischen Entwicklungsgang eingehend verfolgt haben“, erscheint weniger verwunderlich. Daß er hingegen Kerns Bericht in der Sitzung der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 10. Januar 1908, wo eine Reihe wichtiger Mitteilungen über Blechen erstmals bekannt gegeben wurden — der Bericht ist gedruckt und sein Inhalt auch in den „Monatsheften“ erwähnt worden — vollständig ignoriert, trotzdem aber mehrfach (Donop S. 20, 86, 87) benötigt, entspricht wohl kaum den Gepflogenheiten der wissenschaftlichen Methode.

Von dieser weiß von Donop allerdings recht wenig. Das glauben die vorstehenden Ausführungen bewiesen zu haben. Er hat einen neuen Beitrag für den Lichtenbergschen Spruch gegeben, daß Bücher aus Büchern geschrieben werden. Dem Donopschen Buche wäre auch (schon seiner unglaublichen stilistischen Abfassung wegen) nicht die Ehre zuteil geworden, hier ausführlich besprochen zu werden, wenn wir seine Arbeitsweise nicht als warnendes Beispiel hätten festnageln wollen. Wir Kunsthistoriker werden nur allzuhäufig von den Vertretern des streng Wissenschaftlichen als Dilettanten, als Minderberechtigte angesehen. Darum erscheint es als Pflicht, nur mit der größten Gewissenhaftigkeit die Arbeiten auszuführen, die unserem Gebiete zugewiesen sind. Erst dann können wir die Achtung und Gleichberechtigung, die unserer Wissenschaft gebührt, beanspruchen. Bücher wie Donops Monographie über Blechen bewirken das Gegenteil. Ja, sie führen, wie ein ernstes Wort von Michael Bernays sagt, leider dazu, daß die Geringschätzung, die allein dem Einzelnen gebührt, auf das Studium selber übertragen wird.

Uhde-Bernays.

8

Albert von Hofmann. Die Grundlagen bewußter Stilempfindung. Bei W. Spemann, Berlin und Stuttgart.

Eine reich gegliederte Reihenfolge schöngeistiger Betrachtungen: 1. der Stil, 2. der Begriff des Malerischen. Über 300 Oktavseiten. Es handelt sich hier um eine „Anleitung zum stilreinen Empfinden, um die nüchtern praktische Schule eines bewußten Schönheitsgefühls.“ — Die Grundlage des 1. Teils bildet das heikle Wort „Stil“. Hier wird es als Folgerichtigkeit gefaßt, Zweck und Material als ihre Grundlagen: Die soliden Prinzipien aller angewandten Kunst. In unbefangener und sicherer Weise — A. v. Hofmann ist der kenntnisreiche Verfasser mehrerer historischer Reisebegleiter durch Deutschland — wird der Leser über den reinen „Stil“ in Bau, Wohnung, Gerät und Kleidung orientiert. Dem Historischen ist durchweg eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt; der Autor ist der Überzeugung, daß heutzutage im Kunstgewerbe „tatsächlich noch nichts Rechtes geleistet“ wird. Und dennoch, einer oder der andere hätte vielleicht gerne noch ausführlicheres über die Folgerichtigkeit in unseren heutigen Mietswohnungen und ihrer Einrichtung erfahren; vielleicht auch über die Folgerichtigkeit der heutigen Kleidung. — Unter Stilisieren versteht der Autor sehr charakteristisch: etwas richtig darstellen, oder aber etwas in historischer Form, in „Kunstform“ darstellen. Hierzu gehört, wie wir bald erfahren, nicht nur Kenntnis der historischen Form, sondern auch die des historischen Geistes; „es gehören freischaffende Fähigkeiten dazu, die unser heutiger Begriff „künstlerisch“ nicht decken kann“. — Der Schlußabschnitt, der die Folgerichtigkeit in Schule und Kirche, in Staat und Recht behandelt, wird leider vorenthalten.

Der 2. Teil enthält „eine Anleitung wie Malerisches richtig bewertet werden soll." Das vieldeutige Wort „malerisch" ist hier in der Bedeutung „sinnfällig" genommen, was eine sehr fruchtbare Wendung vorstellt. Der ebenso besonnene wie umsichtige Führer zeigt der Reihe nach alle nur denkbaren sinnfälligen Schönheiten auf, die sich dem Aufmerksamen bieten können. Den Schlußteil wollte der Autor diesmal nicht zurückbehalten, er behandelt das „Malerische" in den Künsten.

Diese beiden Bücher dürften manchen neuen Gedanken anregen: Es ist hier vom guten Geschmack die Rede. Was ist eigentlich guter Geschmack? Etwa: eine ausgesprochene Bevorzugung bestimmter sinnlicher Qualitäten. Gut. Wie lernte ich solche Auswahl? Durch eigenes Wagen. Häufiger durch bewußte oder unwillkürliche Anlehnung an gewählte Vorbilder. Wer lehrte mich aber gerade diese Vorbilder? Wohl das starke Beispiel meiner Umgebung, mein Ehrgeiz, auch hierin den Allerbesten gleichzukommen. — War das nun nicht mehr als die bloße Sucht, für geschmackvoll zu gelten, mehr als die seichte Befriedigung über den Eindruck, den ich so auf andere bewirkte? War's nicht zu allererst ein eigentümlich feines Gefühl der Genugtuung ganz bei mir selbst, als ich empfand: da habe ich nun das Richtige getroffen? (Wenn ich endlich gar fühlte, daß ich unabhängig von fremden Einflüssen die glückliche Wahl treffen könnte?) War da die heillose Spannung des Alltags — für den Moment wenigstens — durch eine Art Einfühlung, Einblick — geringfügig oder nicht — war sie da nicht jedesmal gar merkwürdig durchleuchtet und gehoben? R. Czapek.

8

Arthur W. Unger, Wie ein Buch entsteht. Leipzig, B. G. Teubner, 1908. Mit 7 Tafeln u. 26 Abb. im Text. (Aus Natur und Geisteswelt 175. Bändchen.) Preis geb. 1,25 Mk.

Allen denjenigen, die ein Interesse daran haben, zu erfahren, wie heutigentags ein Buch entsteht, wie das Papier gemacht wird, wie das Buch gesetzt, gedruckt und gebunden wird und wie die verschiedenen Arten der Abbildungen hergestellt werden, kann dieses Büchlein nur auf das angelegentlichste empfohlen werden. Der Verfasser, Professor an der K. K. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, schildert alle die verschiedenen technischen Prozesse mit ebenso grosser Sachkenntniss wie Anschaulichkeit. Das Buch gibt in seiner eigenen Druckanordnung und Ausstattung außerordentlich lehrreiche praktische Beispiele von allem, was im Text erklärt wird. Zum Beispiel ist eine Anzahl von Seiten in verschiedenen Schriftarten und Satzanordnungen (enger, weiter, durchschossener Satz usw.) gedruckt, wir sehen an 2 Textseiten, wie verschmierter und zu blasser Druck aussieht, die verschiedenen Bogen des Buches sind auf verschiedenartigen Papieren gedruckt, so daß wir in praxi die Arten der heute für verschiedene Zwecke gebrauchten Druckpapiere kennen lernen. Wir finden eine Übersicht über die Typengrössen, ein Korrekturschema und ein Zurichteschema. Die Abbildungen und Tafeln führen die Setzerwerkzeuge und die Druckmaschinen vor und sind zugleich Beispiele für alle Reproduktionsarten, die im Text knapp und leicht faßlich erklärt werden. Kurzum zur Orientierung für den Laien kann es kein besseres und anschaulicheres Handbüchlein geben.

Wer sich eingehender unterrichten will, der sei zugleich auf desselben Verfassers ausgezeichnetes umfangreicheres Werk: „Die Herstellung von Büchern, Illustrationen, Akzidenzen usw." (Halle, Wilh. Knapp, 1906) hingewiesen.

J. Loubier.

8

KLEINE ANZEIGEN

Die Raccolta Vinciana hat soeben ihr viertes Jahresheft herausgegeben. Bekanntlich wurde dies in seiner Art einzigartige Unternehmen i. J. 1905 von dem vor allem um die Kunstdenkmäler Mailands hoch verdienten Senator Luca Beltrami ins Leben gerufen. Die Raccolta Vinciana ist dem Archivio storico del Comune di Milano im Castello Sforzesco angegliedert. Sie verfolgt den Zweck, sämtliche Publikationen über Lionardo da Vinci zu sammeln und in einem besonderen Raume allen Lionardo-Forschern zugänglich zu machen. Ein jährlich erscheinendes Heftchen gibt Aufschlüsse über neue Erwerbungen der Raccolta, über Neuerscheinungen der Lionardo-Forschung, über die Mitgliederzahl usw. Neben diesem vorwiegend bibliographischen Inhalt bringt das Bollettino aber auch selbständige Forschungen geringeren Umfanges. So brachte schon das zweite Heft ausführliche Regesten zum Leben Lionardos, die für jeden Lionardo-Forscher unentbehrlich geworden sind.

Die Raccolta Vinciana, die von ihren Mitgliedern nicht einmal einen Beitrag erhebt, sondern eigentlich nichts weiter verlangt als Interesse an der Sache, das sich bei Gelegenheit

durch Zuwendungen an die Bibliothek betätigen kann, zählt heute schon mehr als 150 Mitglieder. Sie setzen sich bunt genug aus allen Nationen zusammen. Es sind aber nicht nur Privatpersonen, sondern auch Akademier, Fakultäten, Redaktionen und wissenschaftliche Gesellschaften dem Unternehmen beigetreten.

Man kann nur wünschen, daß Luca Beltramis erfolgreiche Initiative vorbildlich wirken möchte. Ja man wundert sich eigentlich, daß das Unternehmen der „Raccolta Vinciana" nicht schon längst in weitesten Kreisen bekannt geworden ist und auch außerhalb Italiens Nachahmung gefunden hat. Tatsächlich ist Lionardo bis heute noch der einzige unter den großen Meistern, für dessen Studium eine Spezialbibliothek zu allgemeiner Benutzung offen steht. Ließen sich ähnliche Studienquellen nicht auch für Raffael und Michelangelo, für Dürer und Grünewald, für Rembrandt und Rubens erschließen? Gerade heutzutage, wo auch die Kunstwissenschaft schon über zahllose Organe in allen Sprachen verfügt, wo es nicht selten unmöglich ist bestimmte Arbeiten in bestimmten Zeitschriften sich zu eigen zu machen, würden Zentralstellen, wie sie Luca Beltrami für Lionardo da Vinci geschaffen hat, dem Forscher die Arbeit oft unendlich erleichtern.

Ernst Steinmann.

8

Der Bayerische Verein der Kunstfreunde (Museumverein) in München bietet in einem Verzeichnis seinen Mitgliedern und Freunden und allen denen, die es werden wollen, in Wort und Bild seine Erwerbungen an Werken alter Kunst, die durch Schenkung oder durch Ankauf dem Vereine seit dessen Gründung im Sommer 1905 bis zum Beginn des Jahres 1908 zugeführt und in den Sammlungen des Bayer. Staates aufgestellt werden konnten. — Was der junge, rührige Verein in der kurzen Zeit seines Bestehens trotz der in München nicht allzureichlich für Kunstzwecke fließenden Privatmittel schon erreicht hat, ist sehr beträchtlich und erfreulich. Die ägyptische Kunst ist durch Schenkungen des Prinzen Rupprecht und des Freiherrn v. Bissing vertreten. Die Kalksteingruppe eines Ehepaaret aus dem alten Reiche ist zwar im Stil nichs hervorragend und von gedehnten Proportionen, vermag aber doch bei ihrer guten Erhaltung eine empfindliche Lücke in der Glyptothek auszufüllen. Imposant ist die Granitstatue der Göttin Sechmet aus der Kunst des neuen Reiches. Eine andere Schenkung des Frhrn. v. Bissing wird noch Furtwänglers Rat verdankt: es ist eine entzückende korinthische Terrakottastatuette der Aphrodite, die sich das Busenband anlegt. Dr. M. Berolzheimer schenkte ein wenngleich etwas verwaschenes, aber immer noch sehr reizvolles attisches Grabrelief der Zeit um 400 vor Chr., sowie ein Gemälde von Michael Ostendorfer, das Schweißtuch der Veronika, Prof. Pringsheim einen Marmorkopf der Kapitolinischen Venus, Frhr. v. Cramer-Klett, der erste Vorstand des Vereins, ein Bildnis des Lord Mulgrave von Sir Thomas Lawrence, der Verleger Otto Bassermann in Stuttgart ein von Wilhelm Busch gemaltes Bildnis eines Malers, das künstlerisch weit über jenen Gemälden steht, die kürzlich auf den Kollektivausstellungen von Buschs Nachlaß in München zu sehen waren. — Aus Mitteln des Vereins konnte bisher erworben werden eine Narkissos-Statue nach Polyklet, eine tüchtige römische Kopie, die Furtwängler aus englischem Besitze dem Vereine zuführte, ferner das Bruchstück einer Anbetung des Kindes von Luca della Robbia, zwei liebliche schwebende Engel mit gefalteten Händen. — Auch seit Erscheinen des Verzeichnisses im Februar dieses Jahres ist der Bayerische Museumsverein nicht müßig geblieben, denn er kaufte inzwischen ein altbabylonisches Alabasterköpfchen der Zeit um 3000 vor Chr. und eine schöne Taufe des äthiopischen Kämmerers von Pieter Lastmann, dat. 1620, aus altem schwedischem Privatbesitze.



BIBLIOGRAPHIE

I. Alte Kunst.

Art ancien. — Ancient art.

1. Prähistorie.

Art préhistorique. — Prehistoric art.

Bally, E. Höhlenfunde im sog. Käsloch bei Winznau, Kt. Solothurn (Anz. für schweiz. Altertumsk. 1.)

Bodereau. La Capsa ancienne. La Gafsa moderne. Paris. 1907. In — 8°.

Coffey, G. Manufacture of Flint Implements. (Journ. R. Soc. of Antiquar. Ireland, 2.)

Déchelette, J. Manuel d'archéologie préhistorique. Paris, Picard, 1908. 8°.

Feuvrier, J. Enceinte à chape d'argile du Mont-Ceint, territoire de Rahon [Jura] (Bull. Soc. d'agr. etc. de la Haute. Saône)

Hallström, G. Nordskandinaviska hällristningar. II. (Fornvännen 1908, H. 2.)

Kropp, Ph. Der Urnenfriedhof von Großromstedt. (Ztschr. Thüring. Gesch. 2.)

Scheppard, F. Forgeries and counterfeit antiquities. (Antiquary, 8.)

Stroobant, L. Découverte d'urnes hallstattiennes à Goirle [Brabant septrentrional] Hollande. (Bull. Acad. R. Archéd. Belgique, 3.)

Stroopant, L. Bracelets de l'âge du bronze trouvés à Grobbendonck (Bull. Acad. R. Archéol. Belgique, 2.)

Wiedmer, J. Die Grabhügel bei Subingen. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 1.)

Willemsen, G. Note sur les fouilles effectuées à Thielrode, le 14 mars 1908. (Bull. Acad. R. Archéol. Belgique, 2.)

2. Antike.

(Antiquité. — Antiquity.)

Amelung, Walth. Die Skulpturen des vatikanischen Museums. Im Auftrage und unter Mitwirkg. des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts (röm. Abteilg.) beschrieben. 2 Bd. Belvedere. Sala degli animali. Galleria delle statue. Sala de' busti. Gabinetto delle maschere. Loggia scoperta. (IV, 768 S. mit 83 Taf. 33×28 cm.) gr. 8°. Berlin, (G. Reimer) 08. Geh. u. kart. 30.—

Conway, M. The ideal of egyptian art. (North. Americ. Rev., 2.)

Cultrera, G. Il rilievo paesistico rinvenuto presso il giardino Colonna (Bollett. d'arte, 7.)

Gardthausen, Vict. Der Altar des Kaiserfriedens. Ara pacis Augustae. (56 S. mit 3 Abbildgn. u. 2 Taf.) gr. 8°. Leipzig, Veit & Co. 08. 2.80.

Gessner, A. Die römischen Ruinen bei Kirchberg. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 1.)

G. M. A. R. White Athenian Pyxis. (Metropolitan Mus. of Art, 8.)

Jullian, C. Les Villes fortes de la Gaule romaine. (Journ. d. Savants, 2.)

Kropatschek, G. Mörserkeulen und Pila Muralia. (Jahrb. Archäol. Institut, 2.)

Leithäuser, G. Die Trajanssäule in Rom und ihre wahre Bedeutung. (Hambg. Nachr., 6. IX.)

Maspero, G. Le trésor de Zagazig (Rev. art ancien et mod., Jul.)

Morin, J. Archéologie de la Gaule et des pays circonvoisins, depuis les origines jusqu' à Charlemagne. Paris, F. Alcan, 1908.)

Noack, Ferd. Ovalhaus und Palast in Kreta. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des Hauses. (VI, 70 S. mit 7 Abbildgn. und 1 Taf.) gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner, 08. 2.40, geb. 3.20

Pernice, E. Der Dreifuß „aus dem Isistempel" in Pomgeji (Archäol. Jahrb., 2.)

Sauer, B. Nike in den Parthenongiebeln Archäol. Jahrb., 2.)

Sitzungsbericht der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philolog. u. histor. Klasse. Jahrg. 1908, gr. 8°. München, (G. Franz' Verl.) 7. Abhandlung Wolters, Paul: Der Westgiebel des olympischen Zeustempels. (20 S. mit 1 Taf.) 08. —.50.

Triger, R. Note sur l'amphitéâtre galloromain du Mans. (Rev. hist. et archéolog. du Maine.)

Venus von Milo, Die (Beilag. Münchner N. Nachr., 49.)

Wilser, L. Die altkretische Kultur. (Polit. Anthropol. Rev., Aug.)

3. Alte Baukunst.

(Architecture ancienne. — Ancient architecture.)

Assir, A. Notre-Dame de Chartres (Rev. de monde cathol, 4—5.)

Bond, F. Leominster Church (Architect. Rev., 9.)

Bonnet, E. L' influence lombarde dans l'architecture romane de la région mont-pelliéraine (Bull. Archéol. Paris, 2.)

Bréhier, J. L'Eglise de Montpensier et la question de la durée de l'art roman auvergnat. (Rev. d' Auvergne.)

Brutails, J. A quelle école appartient l'architecture religieuse girondine. (Rev. hist de Bordeaux et départ. de la Gironde.)

Egger, H. Der Palazzo di Venezia im 18. Jahrhundert. (Ztschr. f. Gesch. d. Arch., 11.)

Fabriciy, C. v. Der Bentivogliopast zu Bologna. (Repert. f. Kunstw., 4.)

Hahr, Aug. Die Architektenfamilie Pahr. Straßburg, J. H. E. Heitz. ca. 7.—.

Heins, A. Coups d'oeil et coups de plumes [3. partie] Notes et croquis d'archéologie pittoresque (Bull. Acad. R. Archéol. Belgique, 2.)

Kirkman, S. Winchelsea Church, Sussex (Antiquary, 8.)

Klein, V. Privathuse i Oldtid og Middelalder. (Architekten, Meddelelser fra Akademisk Arkitektforening, Nr. 43.)

L'architettura lombarda nei paesi d'oltr' Alpe (Civoltà Cattolica, 3.)

Luchini, L. Bartolomeo Gadio architelto militare Cremonese (Arte e Storia 15—16.)

Métais. L'église abbatiale de Notre-Dame de Josaphat, d'après des fouilles réantes. (Bull. Archéol. Paris, 2.)

Meydenbauer, A. Entstehen und Vergehen d. histor. Bauformen (Architekt. Rundschau, 12.)

Notes d'architecture. Les divers styles, par le commandant C. L. Argouléme, Coquemard. In - 16, p. 109.

Orpen, G. Novum Castrum McKynegan, Newcastle, Co. Wicklow (Journ. R. Soc. of Antiquar Ireland, 2.)

Pernot, M. Une maison gothique allemande à Rome au temps de la renaissance (Chron. d. arts, 28.)

Rahn, J. Die Ausgrabungen im Kloster Disentis. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 1.)

Remes, L'église de Saint-Nicolas à Bruxelles. (Ann. Acad. R. Archéol. Belgique, 1—2.)

Saint-Paul, A. L'architecture française et la guerre de Cent ans. (Bull. Monumental, 1-2.)

Sundbärg, Fredrik. Architekturstudier i Skottland. Skottsk stenbyggnadskonst. (Svenska Dagbladet, Nr. 193 u. 193.)

Valladar, Fd. De la Alhambra [torre de las Damas]. (Alhambra, 251.)

— El patio de la Mezquita (Alhambra, 248.)

Alte Baukunst

3a. Deutschland.
Allemagne. Germany.

Bergner, H. Das Wartburgwerk. (Ztschr. f. bild. Kunst, 11.)

Braun, Jos. Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. 1. Tl. Freiburg i/B., Herder. ca. 4.80.

Brinzinger. Die Kirche in Rottenmünster bei Rottweil a. N. und deren Erbauer. (Archiv f. christl. K. 8.)

Graus, J. Von Freisings deutscher Kolonisation in den Ostalpenländern. Kirchliche Denkmäler. (Ztschr. f. christl. K. 6.)

Harter, J. Das Rathaus zu Steyr (Christl. Kunst, 10.)

Lewy, M. Beiträge zur Bauwissenschaft. Hrsg. v. Corn. Gurlitt. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 10. Heft. Lewy, Max. Schloß Hartenfels bei Torgau. Diss. (111 S. m. Abbildgn.) 08. 5.—.

Pietzker. Barockbauten in Posen [Schluß]. (Denkmalpflege, 10.)

Pollak, F. Zwei Wiener Bauten des J. B. Fischer v. Erlach. (Zeitschr. f. Architekt., 11.)

Schippers, A. Der Urbau d. Abteikirche Maria-Laach. (Christl. Kunst, 11.)

Schläpfer, K. Freiburger Kirchen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 1.)

Schmitt, F. Erwiderung auf die Abhandlung über den Bau von Maria-Laach. (Christl. Kunst, 11.)

Sommerfeld, E. v. Der Westbau der Palastkapelle Karl des Großen in Aachen und seine Einwirkung auf den romanischen Turmbau in Deutschland. (Report. f. Kunstw., 4.)

Steffen, H. Das Gasthaus zum Lamm in Klausen [Südtirol]. (Natur u. Kunst, 12.)

4. Alte Malerei.

Peinture ancienne. — Ancient art of painting.

Benoit, F. Une prédication de Saint Jean attribuable à Pieter Coecke. [Lille.] (Rev. art ancien. et mod. Jul.)

Ellis, H. El arte español. (España moderna, 237.)

Fourcand, L. d. Le Pastel et les Pastellistes français au XVIIIe siècle à propos de l'exposition des cent pastels. (Rev. art ancien et mod. Jul.)

Justi, C. Diego Velázquez y su siglo. España moderna, 236, 237.)

Mayer, A. Spanische Reliefgemälde. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Mély, F. de. Signatures de Primitifs. Miniaturistes. (Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France, 7.)

Ottingen, W. v. Altspanische Kunst. (Tag, 26. VIII.)

Philipps, C. A. Watteau in the Jones Collection. (Burlington Magaz., Sept.)

Sauerlandt, M. Jacques-Louis David. (Museum, 9.)

4a. Deutschland.
Allemagne. Germany.

Alte Malerei

Endres, J. Eine Verkündigung in der ehemaligen Abteikirche von Karthaus-Prül. (Ztschr. f. christl. K., 5.)

Friedländer. Hermann Voß, Der Ursprung des Donaustiles. (Repert. f. Kunstw., 4.)

Frimmel, Th. v. Zwei Frühwerke Fügers aus den Jahren 1768 und 1769. (Blätt. f. Gemäldek., 7.)

Haendcke, B. Matthias Grünewald. (Tag, 4. IX.)

Heyck, E. Lucas Cranach. Bielefeld, Velhagen & Klasing. ca. 4.—.

Lötter, A. Lengerich a. d. Wallage. (Niedersachsen, 1. VIII.)

Meintel, P. Matthias Grünewald und sein neuentdecktes Gemälde. (N. Zürich. Ztg., 12. VIII.)

Redslob, E. Hans Traut und der Peringsdörffer Altar. (Anz. German. Nationalmus., 1.)

Schönermark, G. Ein bisher unbekanntes Flachbild des älteren Cranach. (Denkmalpfl., 10.)

Schulz, F. Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg. (Anz. Germ. Nationalmus., 1.)

Voß, H. Der Johannesaltar des Meisters mit der Nelke. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

— Einige unerkannte oberdeutsche Gemälde in italienischen Galerien. (Ztschr. f. bild. Kunst, 11.)

Wolpert, F. Zwei Gemälde des Augsburger Malers Hans Rottenhamer in Irland. (Augsburg. Postztg., 3. IX.)

Alte Malerei

4b. Italien.
(Italie. — Italy.)

Astolfi, C. Nuovi dipinti dell' Alunno e del Folchetti. (Rassegna bibliogr. arte ital., 5—6.)

Bock, E. Simone Martini. (Museum, 8.)

Böhner, M. Giorgione u. Palma Vecchio. Bielefeld, Velhagen & Klasing. ca. 4.—.

Borinski, K. Michelangelos Gigantenschlacht. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Cantalamessa, G. Tiziano. (Nuova Antologia, Aug.)

Colasanti, A. Un segnace di Gentile da Fabriano a Fermo. (Bollett. d'arte, 7.)

Hadeln, D. v. Andrea di Giusto und das dritte Predellenstück vom pisanischen Altarwerk des Masaccio. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Hauvette Henri [Chargé de cours f. Kunstgesch. an der Univ. Paris], Ghirlandaio. [Les maitres de l'art.] Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1908. III u. 187 S. 8°, mit 24 Abb. Fr. 3,50.)

Jacobsen, E. Deux dessins de Titien. (Gaz. d. Beaux-Arts, Ang.)

Kupffer, Elisàr v. Der Maler der Schönheit Giovan Antonio — il sodoma. Leipzig, M. Spohr. ca. 3.—.

Melani, A. Il Tiepolo a Vicenza. (Arte e Storia, 15—16.)

Muñoz, A. Un libro d'ore miniato del nostro Museo. (Boll. Mus. Civico di Bassano, 1—2.)

Rankin, W. Cassone fronts and salvers in American Collections. VII. (Burlingt. Magaz. Sept.)

Schaeffer, E. Der „Triumph des Federigo Gonzaga" von Lorenzo Costa. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Tavanti, U. Affresco del secolo XIV scoperto nel duomo di Arezzo. (Vita d'arte, 8.)

Tenneroni, A. I Manoscritti della Libreria del comm. Leo S. Olschki. (Bibliofilia, 4.)

Wurm, A. Zu den Lunetten und Stichkappen der Sixtina. (Repert. f. Kunstw., 4.)

Alte Malerei

4c. Niederlande.
Pays-Bas. — Netherlands.

Biermann, Georg. Frans Hals und Haarlem. (Velh. & Klasings Monatshefte, Nr. 12.)

— Holländische Genremaler. (Daheim, Nr. 47.)

Erasmus, K. Eine Studie vom Gemälde „Der Überfluß" von Jacob Jordaens. (Monatsh. f. Kunstw. 7/8.)

Frimmel, Th. v. Eine Landschaft von Hercules Seghers. (Blätt. f. Gemäldek., 7.)

Holmes, C. Rembrandt and Girtin. (Burlington Magaz., Sept.)

Loga, V. v. Antonis Mor als Hofmaler Karls V. und Philipps II. (Jahrb. d. Allerhöchst. Kaiserhaus., 3.)

Mély, F. d. Les primitifs et leurs signatures. Quinten Matsys et Marinus. (Gaz. d. Beaux-Arts, Sept.)

Saxl, F. Zu einigen Handzeichnungen Rembrandts. [Forts.] (Repert. f. Kunstw., 4.)

5. *Alte Plastik.*

Sculpture ancienne. Ancient Plastic Art.

Brune, P. Un plaque votive du Musée historique de Bâle. (Bull. Archeol. Paris, 2.)

Casier, J. Une sculpture du XIIe siècle au musée de Gand. (Ann. Acad. R. Archéol. Belgique, 1—2.)

Cust, L. A Terra-cotta bust of Thomas Third Earl of Coventry, by John Michael Rysbrack. (Burlington Magaz., Sept.)

Fabriczy, C. v. Paul Schubring. Die Plastik Sienas im Quattrocento. (Repert. f. Kunstw., 4.)

Haupt, R. Betrachtungen über germanische Kunst im allgemeinen und über altdänische Grabmalkunst im besonderen. (Architekt. Rundsch., 12.)

Heins, A. Coups d'œil et coups de plume. Notes et croqués d'archéologie pittoresque. 4e partie. (Bull. Acad. R. Archéol. Belgique, 3.)

Hertkens, Ob.-Pfr. J. Die mittelalterlichen Sakraments-Häuschen. Eine kunsthist. Studie. Mit 62 Abb. auf 23 Lichtdr.-Taf. 40×28 cm.

Nebst Text. (41 S.) 38,5×28 cm. Frankfurt a. M. P. Kreuzer. 08. In Mappe 18.—.

Laenen, J. A propos d'un petit monument découvert récemment à l'eglise Sainte-Cathérine à Malines. (Bull. Acad. R. Archéol. Belgique, 2.)

P. V. Une statuette du Musée de Cluny attribuée à Conrad Meyt. (Bull. d. Mus. d. France, 4.)

Rolfs, W. Anton Michellino von Pisa. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Roosval, Johnny. Bidrag til kännedomen om Bernt Notke. (Kult och Konst 1908, H. 1.)

Schottmüller, F. Francesco Laurana. (Beil. Münch. N. Nachr., 53.)

Vitry, P. Quelques bustes français à l'exposition des cent pastels. (Rev. art ancien et mod., Jul.)

Alte Plastik

5a. Deutschland.
(Allemagne. — Germany.)

Eitner. Alte Grabdenkmäler in Lauban in Schlesien. (Denkmalpflege, 10.)

Friedländer. Hans Börger. Grabdenkmäler im Maingebiet. (Repert. f. Kunstw., 4.)

Graßl, P. Der Hochaltar in der Pfarrkirche zu Rottenbuch. (Christl. Kunst, 10.)

Gümbel, A. Hanns Scholler, ein deutscher Bildschnitzer am böhmischen Hofe (1490—1517). (Repert. f. Kunstw., 4.)

Pauli, G. Die dekorativen Skulpturen der Renaissance am Bremer Rathause und ihre Vorbilder. (Jahrb. d. bremisch. Sammlg., Jul.)

Ritter, Fr. Die Irmensäule im Dom zu Hildesheim. (12 S. m. 1 Taf.) 8°. Hildesheim, H. Helmke (08). —.23.

Schönermark, G. Ein bisher unbekanntes Flachbild des älteren Cranach. Denkmalpfl., 10.)

Scherer, Chr. Schwäbische Elfenbeinschnitzer und ihre Werke. (Mitt. Württemberg. Kunstgewerbever., 3.)

Waldmann, E. Die gotischen Skulpturen am Bremer Rathaus. (Jahrb. d. bremisch. Sammlg., Jul.)

6. Alte Graphik und Glasmalerei.

Art graphique ancien et peinture sur verre. — Ancient Graphic Arts and glass-painting.

Boehn, M. v. Francisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes von Julius Hofmann. (Repert. f. Kunstw. 4.)

C. F. Stockholmstecknare på 1820—1840 = talen [bes. Hjalm. Mörner, A. U. Schützercrantz, Ferd. Tollin]. (Svenska Dagbladet Nr. 221.)

Goyas Lithographien u. seltene Radierungen. Hrsg. von Valerian v. Loga. (Repert. f. Kunstw. 9.)

Guibert, J. Les dessins de Rembrandt à la Bibliothèque Nationale. (Musée, 7.)

Hind, A. Giulio Campagnola. (Burlington Magar. Sept.)

Jacquin, A. L'exposition Rembrandt à la Bibliothèque Nationale. (Art. décoratif, 118.)

Linde, M. de. Haandskrifter og gamle Böger. En själden Udstilling. (i. det Kgl. Bibliotek.) (Illustr. Tidende, Nr. 43.)

Loga, V. v. Kaiser Maximilians I. Gebetbuch. (Tag, 28. VIII.)

Meder, J. Der Regensburger Meister I Z 1520. (Mitt. Gesellsch. f. vervielf. Kunst, 3.)

Reinhart, E. Gottfried Stadler, Glasmaler. (Anz. f. schweiz. Altertumsk. 1.)

Schreiber, W. L., u. Paul Heitz. Die deutschen „Accipies" u. Magister cum discipulis. Straßburg, J. H. E. Heitz. ca. 10.—.)

Schrey, R. Dürers Holzschnitt. Der heilige Hieronymus im Zimmer. [P. 246.] (Mitt. der Ges. f. vervielf. Kunst, 3.)

Springer, J. Von neuen Erwerbungen des Berliner Kupferstichkabinettes. (Monatsch. f. Kunstw. 9.)

Schulz, Konservat. Dr. Fritz Traugott. Einblattdrucke des 15. Jahrh. Hrsg. v. Paul Heitz. 36,5×28 cm. Straßburg, J. H. E. Heitz. Die Schrotblätter des german. Nationalmuseums zu Nürnberg. Mit e. Vorwort von Dr. Gust. v. Bezold. Mit 31 Taf. in Lichtdr. (VI, 31 S.) 1908. Kart. nn 50.—.)

Tietze-Conrat, E. Melchior Kusels Bilderbibel. (Mitt. d. Ges. f. vervielfält. K., 3.)

7. Altes Kunstgewerbe.

Art industriel ancien. — Ancient industrial art.

Bewley, E. The Fleetwoods of the County Cork. (Journ. R. Soc. of Antiquar. Ireland, 2.)

Braun, E. Über italienische Korbflechtarbeiten der Renaissance. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Calzini, E. Il coro della cathedrale di Ascoli Piceno e i maestri Paolino e Francesco di maestro Giovanni. (Rassegna bibliogr. arte ital.)

Carocci, G. La Campana di S. Marco di Firenze. Bullett. d'arte, 7.)

Creutz, M. Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts. (Ztschr. für christl. K., 6.)

Fage, R. Les broderies du Musée de Tulle. (Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France, 7.)

F. M. Notes on the Lace Collection. (Bull. Metropolitan Mus. of Art., 8.)

Frimmel, Th. Bruchstück eines Gobelins aus Charles Coypels Don Quichotte-Reihe. (Blätt. f. Gemäldek., 7.)

Grigioni, C. Orafi ed oreficerie a Ripatransone nei secoli XV e XVI. (Rassegna bibliogr. arte ital. 5—6.)

Héron de Fosseville, A. Douilles en bronze de l'époque romaine flanquées de deux supports annulaires. (Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France, 7.)

Hoppeler, R. Genfer Goldschmiede des 15. Jahrhunderts. (Anz. f. schweiz. Altertumsk. 1.)

Leisching, J. Deutsche Wappenteller. (Mitt. Erzherzog Rainer Mus., 5.)

Niemeyer, W. Alte Kunst im jüdischen Gebrauch. (Form., 7.)

Plancouard, L. La cloche de Marines [Seine-et-Oise]. (Bull. Monument. 1—2.)

Sant' Ambrogio, D. Il camino artistico e monumentale dei Mozzoni di Bisuchio. (Arte e Storia, 15—16.)

Schnütgen. Zwei gravierte und sechs gegossene Kruzifixe des XII. Jahrh. (Ztschr. f. christl. K., 6.)

— Sieben ornamentierte Kreuze des frühen Mittelalters. (Ztschr. f. christl. K., 5.)

Servaes van Roogen, A. Over glasblazers hier te lande. (Oud-Holland, 3.)

Sigerus, E. Das mittelalterliche Drahtemail. (Korresp.Bl. Ver. f. siebenbürg.Landesk., 7—8.)

Stengel, W. Deutsche Keramik im Germanischen Museum. (Anz. German. Nationalmus., 7.)

Sullivan, E. The Parliamentary Journals of Ireland. 1613—1800. (Country Life, Sept.)

Zimmermann, E. Bemerkungen über einige Marken des Meißener Porzellans. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

8. *Orient, Japan.*

L'Orient. La Japon. — Orient. Japan.

Chavannes, E. Objets chinois trouvés dans la province de Ho-Nan et donnés au Musées du Louvre. (Bull. d. Mus. d. France, 4.)

Cohn, William. Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. Berlin, Oesterheld & Co. ca. 6.50.

Havell, E. The new indian school of painting. Studio, Jul.)

Kossak, M. Orientalische Teppiche. (Deutsch. Landhaus, 16.)

Münsterberg, O. Fremdländische Einflüsse in der ostasiatischen Kunst. (Kunst u. Kunsthandw., 6—7.)

Ruins of Polonnarna in Ceylon. (Americ. Antiqu. and orient. Journ., 4.)

Seidlitz, W. v. Altchinesische u. altjapanische Kunst in den Berliner Museen. (Woche, 32.)

Ströhl, G. Der Fächer als Familienzeichen der Japaner. (Kunst u. Kunsthandw., 6—7.)

Walch, E. The coinage of Nepal. (Journ. R. Asiatic Soc., Jul.)

II. Neuere Kunst.

L'art moderne. — Modern art.

1. *Städtebau und Gartenkunst.*

L'architecture des villes et l'horticulture.
Building of towns and architectural gardening.

Bartschat, J. Das Problem des Grunewaldes. (Städtebau, 9.)

Bruck, R. Platzkonkurrenz für das Reiterdenkmal Ludwigs XV. in Paris (Städtebau, 9.)

Henrici, K. Bebauungsplan der Stadt Honnet a. Rh. (Städtebau, 9.)

Hoemann, R. (Die Einfachheit in der Gartenkunst (Gartenkunst, 9.)

Pietzner, H. Mein Standpunkt zu Bauers Schillerpark-Entwurf. (Gartenkunst, 9)

Raabe, M. Architektur u. Gartenkunst. (Anz. f. Architektur u. Kunstw., 8.)

Trondhjems bebyggelse. (Teknisk Ugeblads Arkitektafdeling 1908, Nr. 7.)

Widmer, K. Die Zukunft des Gartens. (Umschau, 18.)

2. *Neuere Baukunst.*

Architecture moderne. — Modern architecture

Architekt, der. Wiener Monatshefte f. Bauwesen und dekorative Kunst. Red.: Archit. Prof. Ferd. v. Feldegg und Otto Schöntal. Verantwortlich: Archit. Prof. Ferd. Fellner v. Feldegg. 14. Jahrg. 34×26,5 cm. Wien, A. Schroll & Co. 8. Suppl.-Heft. Schönthal, Otto: Österreichische Konkurrenzen. (32 S. m. Abbildgn.) 08. 3.50.

Briggs, M. Sir Gilbert Scott, R. A.-J. (Architect. Rev. Ang.)

Hecht, Gust. Deutsches Bauen. Eine Sammlg. v. Entwürfen m. Benutzg. der v. Schülern d. herzogl. Baugewerkschule in Holdminden unter Leitg. des Hrsg. angefertigten Blätter. (60 Taf. mit VII S. Text) gr. 8°. Dresden, G. Kuhtmann 08. 3.—; geb. in Leinw. 3.60.

Hoelzel, A. Die Pfulinger Hallen (Rheinlande, 9.)

Jansen, H. Gedanken über Architekturausstellungen spez. d. Berliner 1908. (Baumeister, 11.)

— L. The Bavarian National Museum at Munich and its architekt, Gabriel von Seidl. (Studio, Jul.)

Neumeister, Prof. A. Deutsche Konkurrenzen. XXIII. Bd. (Mit Abbildgn.) 32,3×23,5 cm. Einzelpr. des Heftes 1.80. Subskr.-Pr. mit Beiblatt: Konkurrenz-Nachrichten 1.25. 1. Heft. Nr. 265. Rathaus f. Döbeln. — Museum f. Wiesbaden. (55 S. u. Konkurrenz-Nachrichten.) (S. 1103—1107 u. III S.) 08.

Recent designs in domestic architecture (Studio, Jul.)

Römer, der, und die neuen Rathausbauten in Frankfurt am Main. Mit 37 Abbildgn. und 2 Grundrissen. (VII, 104 Seite.) 8°. Frankfurt a./M., (Gebr. Knauer) 08.

Scheurembrandt, Archit. Herm. Architektur-Konkurrenzen. III. Bd. (Mit Abbildgn.) 30,5 mal 22,5 cm. Berlin, E. Wasmuth. Jedes Heft, Einzelpr. 1.80; Subskr.-Pr. bar 1.25, 7 Krematorium in Freiburg i. Br. (32 S.) 08.

— Architektur-Konkurrenzen. III. Bd. (Mit Abbildgn.) 30.5×22 cm. Berlin, E. Wasmuth. Jedes Heft, Einzelpr. 1.80; Subskr.-Pr. bar 1.25 8. Rathaus f. Niederschönhausen bei Berlin. (32 S.) 08.

Schliepmann, H. Jos. M. Olbrich †. (Tägl. Rundsch., 11. VIII.)

Schmidt, P. Das Haus der Großstadt (Form, 3.)

Swales, F. Architecture in the United States. (Architect. Rev. Aug.)

Universität, die neue, zu Jena. Erbaut von Theodor Fischer. Mit Einführung von Max Osborn. (16 S. mit 1 Bildnis und 16 Taf.) 8°. Jena, E. Diedrichs 08.

Wettbewerbe u. Neubauten, schweizer Concours et constructions suisses. Hrsg. v. den Architekten R. Ruder u. A. v. Senger. I. Bd. Lex. 8°. Zürich, (A. Müller's Verl.) Jede Nr. 1.80; f. den Bd. v. 12 Nr. 16.— — 1. Universitätsbauten, die, in Zürich. (1. Heft.) (40 S. mit Abbildgn.) 08. — 2. Dasselbe. 2. Heft. (30 S. m. Abbildgn.) 08. — 3. Wettbewerb f. Entwürfe zur einheitlichen architektonischen Gestaltung der Hochbauten am neuen Bahnhofsplatz in St. Gallen. 1. Heft. (40 S. mit Abbildgn.) 08. — Dasselbe. 2. Heft. (31 S. m. Abbildgn.) 08.

3. Neuere Malerei.

Peinture moderne. — Modern Painting.

Ancher, Michael. Holger Drachmanns Maleri-Udstillingen i Skagen. (Politiken, Kopenhagen, Nr. 201.)

Carter, A. John Lavery, R. S. A. (Art Journ. Aug.)

Gräuer, G. George Frederick Watts. (Hannov. Cournier, 5. VIII.)

Nordensvan, Georg. Gunnar Hallströms skizzer till målninger i riksdagshuset. (Dagens Nyheter, Stockholm, 11./ 6. 08.)

Prezzolini, G. La teoria e l'arte di Berron. (Vita d'arte, 8.)

Rothe, D. Paul Andreévitch Fedotov (Rev. art ancin et mod., Jnl.)

Neuere Malerei

3a. Deutschland.

Allemagne. — Germany.

Boerschel, E. Scheffel als Maler. (Daheim, 8. VIII.)

Donop, L. v. Der Landschafter Johann Christ. Reinhart. (Tag, 11. VIII.)

Fuchs, G. Heinz Heim. (Rheinlande, 9.)

Holland, H. Zur Erinnerung an den Historienmaler Julius Frank. (Christ. Kunst, 10.)

Kern, G. Walter Leistikow (Kunst f. Alle, 23.)

Muschner, G. Ernst Liebermann. — München. (Deutsche Kunst u. Dekor., 12.)

Niemeyer, W. Emil Rudolf Weiss. (Form, 6.)

Ostini, F. v. Carl Marr. (Velhagen und Klasings Monatsh.)

Riehl, B. Zum Gedächtnis deutscher Kunst vor fünfzig Jahren. (Beil. München. Neueste Nachr., 46, 47.)

Rovilla, F. Fritz v. Uhde (Vaterland, 12, VII.)

Schmidt, P. Dekorative Tendenzen in der Berliner Sezession. (Werkkunst, 21.)

Schur, G. Walter Leistikow. (Berlin. Architekturwelt, 6.)

Steinle, A. v. Edward v. Steinles kirchliche Wandmalereien. (Hochland, Sept.)

Uhde-Bernays, H. Zu Karl Spitzweg. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

3b. Frankreich.

France.

Neuere Malerei

Bénédite, L. Alfred-Philippe Róll. (Art et décor. 9.)

— Artistes contemporains. — J. J. Henner. (Gaz. d. Beaux-Arts, Aug.)

The French School in the National Gallery. (Burlington Magaz., Sept.)

Guiffrey, J. Le pape officiant à Saint-Pierre de Rome, aquarelle d'Ingres. (Bull. d. Mus. d. France, 4.)

Jamot, P. Carpeaux peintre et graveur. (Gaz. d. Beaux-Arts, Sept.

Klingsor, F. Gaston Prunier. (Art et décor. 9.)

Meyer-Riefstahl, R. Zu Honoré Daumiers hundertstem Geburtstage. (Beil. München, N. Nachr., 42.)

Ritter, W. Hermann Urban. (Gaz. d. Beaux-Arts, Sept.)

4. Neuere Graphik.

Art graphique moderne. Modern graphic arts.

Avenarius. Eine neue Sprache? Zu den Zeichnungen Katharine Schäffners. (Kunstwart, 22.)

Brising, Harald. Franska förvärh [lithografier af Daumier, Gavarni, Rops, Isabey etc.] till Nationalmuseum. (Svenska Dagbladet, Stockholm, Nr. 196.) Mit 4 Abb.

Brunius, Aug. „Carl G. Laurin, Skämtbilder" (recens). (Svenska Dagbladet Nr. 215.)

Dacier, E. Les Salons de 1908. La gravure. (Rev. art ancien et mod., Jul.)

Caffin, Ch. Edwin A. Abbey as Illustrator. (Printing Art, 6.)

Kuzmany, K. Jüngere österreichische Graphiker. II. Holzschnitt. (Graphische Künste, 3.)

Marx, R. Un album de M. Malo Renault. (Gaz. d. Beau-Arts, Sept.)

M. S. L'eau-forte américaine au Salon de la Société des Artistes français. (Gaz. d. Beaux-Arts, Aug.)

Occhini, P. Edgar Chahine. (Vita d'arte, 8.)

Rutter, F. The recent etchings of d. Y. Cameron. (Studio, Jul.)

Verneuil, M. Jessie M. King. (Art et décor. 9.)

Zur Westen, W. v. Zur Kunstgeschichte des Notentitels und der Dekoration musikalischer Druckwerke II. (Ztschr. f. Bücherfreunde, 4.)

5. *Neueres Kunstgewerbe.*

Art industriel moderne. Modern industrial Art.

Bauer, Adolf. Svensk Kunstindustri i Nutiden. (Tidsskrift for Industri, Nr. 7.)

Belville, E. Les art appliqués et les Salons. (Art décoratif, 118.)

Blum, R. Le Bijou au Musée Galliera. (Art et décor., 9.)

Dokumente des modernen Kunstgewerbes. Hrsg. unter Mitwirkg. v. Dir. Lichtwark, v. Dr. Heinr. Pudor. Serie A. Keramik u. Glasindustrie. 9. Heft. (S. 1—38 m. Abbildgn.) 41,5×30 cm. Leipzig-Stötteritz, Moderner Kunstverlag Dr. Trenkler & Co. (08.) 3.—; Subskr.-Pr. f. 4 Hefte bar 11.—.

— dasselbe. Serie B. Metall- u. Goldschmiedearbeiten. 5. Heft. (S. 1—40 mit Abbildung.) 41,5×30 cm. Ebd. (08.) 3.—; Subskr.-Pr. f. 4 Hefte bar 11.—.

— dasselbe. Serie C. Innenarchitektur u. Möbel. 5. Heft. (S. 1—40 m. Abbildgn.) 41,5×30 cm. Ebd. (08.) 3.—; Subkr.-Pr. f. 4 Hefte bar 11.—.

H. H. Keramik und Glaskunst auf der Großen Berliner Kunstausstellung und Sezession 1908. (Keram. Monatsh., 8.)

Michel, W. Die Ausstellung München 1908. Wohnungskunst und Kunstgewerbe. (Dekorat. Kunst, 1.)

Niemeyer, W. Die bürgerliche Wohnung. (Form, 4.)

Paris, P. Céramique populaire d'Espagne. (Rev. art ancien et mod., Jul.)

Pézard, M. Les bijoux populaires, Le cœur vendéen. (Art décoratif, 118.)

Service, J. British Pottery, III. (Art Journ., Aug.)

6. *Kirchliche Kunst.*

L'art ecclésiastique. — Ecclesiastical art.

Doering, O. Kirchliche Kunst [Schluß]. (Allg. Rundsch., 22, VIII.)

Felder. E. Ist eine moderne religiöse Kunst möglich? (Blaubuch, 33.)

Franck. Gottesdienst, Kunst und „Kirchen". (Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. K., 8—9.)

Koch, D. Die kirchliche Kunst in Sachsen. (Christl. Kunstbl., Aug.)

Schmidt, P. Religion und Kunst. (Leipzig. Tagebl., 4, IX.)

Zukunft der christlichen Kunst, Die. (Köln. Volksztg., 30, VIII.)

III. Allgemeiner Teil.

Partie générale. — General part.

1. *Ausstellungen.*

Exhibitions.

Ahnfelt, Astrid. Internationell konstutställning i Faënza. [Aus Faënzas Kultur- u. Kunstgewerbegeschichte.] (SvenskaDagbladet Nr. 199.)

Bauausstellung Stuttgart 1908. Stuttgart, J. Hoffmann. ca. 2.—.

Biermann, Georg. Die Münchner Sezession 1908. Illustr. Ztg. vom 6. August.

Eine Sinkelausstellung. (Köln. Volksztg., 15, VIII.)

Frantz, H. The Salon of the Société Nationale des Beaux Arts [Forts]. (Studio, Jul.)

Heathcote-Statham, H. Art at the Franco-British Exhibition. (Nineteenth Century, Aug.)

H. F. The Salon of the Société des artistes français. (Studio, Jul.)

Hepp, P. Exposition de paysages par Claude Monet et Renoir. (Chronique d'arts, 22.)

Katalog, offizieller, der internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (E. V.) „Sezession" 1908 im kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz vom 15. Mai bis Ende Oktbr. 1908. 2. Aufl. ausg. am 25. Mai. (64 S. m. 2 Grundrissen u. 80 S. Abbildgn.) kl. 8°. München, F. Bruckmann, 1908. Kart. nn 2.60.

Koch, D. Das Ausstellungsjahr 1908. (Christl. Kunstbl., Aug.)

Kuzmany, K. Die Jubiläumsausstellung im Wiener Künstlerhaus. (Kunst f. Alle, 20).

Langenberger, S. Ausstellung München 1908 (Zentralbl. d. Bauverwaltg., 73.)

La Peinture aux Salons. (Art décoratif.)

Digitized by Google

Lemoisne, P. Exposition de cent pastels. Les pastels. (Arts, 12.)

Peter Janssen, Düsseldorf. Gedächtnis-Ausstellung. Kunstsalon Keller & Reiner. Berlin W, Potsdamerstr. 122. September 1908.

Poëte, M. Paris au temps des Romantiques. (Chron. d'arts, 29.)

Ritter, W. Exposition de la „Kunstschau" à Vienne et exposition de Salzbourg. (Chron. d. arts, 28.)

Schliepmann, H. Die Ausstellung f. Grabsteinkunst beim Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Berl. Architekturwelt, 6.)

Schmidkunz, H. Große Kunstausstellung Dresden 1908. (Christl. Kunst, 11.)

Schulze, O. Hessische Landesausstellung Darmstadt. (Deutsche K. u. Dekor., 12.)

Schumann, P. Die Große Kunstausstellung Dresden 1908. (Kunst f. Alle, 23.)

Schur, E. Münchner Ausstellung 1908. (Rheinlande, 9.)

Tourneux, M. L'exposition théatrale au Musée des arts décoratifs. (Gaz. d. Beaux-Arts, Sept.)

Ubell, H. Kaiserjubiläumsausstellung v. Meisterwerken alter Malerei in Linz. (Frankf. Ztg. 2. IX.)

Uhde-Bernays. Die Sommerausstellung der Münchner Sezession. (Deutsche Tagesztg.)

Valladar, F. d. La exposición del centro artístico y literario. (Alhambra, 248.)

Vitry, P. Exposition de cent pastels et de bustes du XVIII. siècle. Les sculptures. (Arts, 82.)

Wolf, G. Die Münchner Jahresausstellung im Glaspalast. (Kunst f. Alle, 29.)

Wolf, G. J. Die internationale Kunstausstellung der Münchner Sezession. (Kunst f. Alle, 22.)

Wolter, F. Die internationale Kunstausstellung der Sezession München 1908. (Christl. Kunst, 11.)

Wood, J. The New English Art Club's Exhibition. (Studio, Jul.)

Zieler, G. Die Klinger-Ausstellung. (Berliner Tagebl. 15. VIII.)

2. Denkmalspflege.

Conservation des monuments. — Conservation of monuments.

Denkmalspflege in Braunschweig. Berichte über die Tätigkeit des Ausschusses f. Denkmalpflege im Herzogtum Braunschweig 1903 bis 1907. [Aus: „Braunschw. Magazin".] Nr. 1. (S. 73—106 m. Abbild.) Lex.-8°. Wolfenbüttel, J. Zwißler ('08). 1.—.

Deutsch, O. Der achte Tag für Denkmalspflege in Mannheim. (Österr.-Ungar. Rev. 3.)

Flugschrift des Dürerbundes zur ästhetischen Kultur. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. Nr. 39. Schultze-Naumburg, Paul. Aufgaben d. Heimatschutzes. Vortrag. (8 S. mit 16 S. Abb.) ('08.) —.30. Nr. 40. Zemp, Joh. Das Restaurieren. (9 S. mit 8 S. Abbild.) ('08.) —.20.

Frizzoni, H. La „restauration" de la „Cène" de Léonard de Vinci. (Chron. d. arts, 28.)

Godfrey, W. The Committee for the Survey of the Memorials of Greater London. (Architect. Rev., Aug.).

Heppe, H. Die Wiederherstellung der ehemaligen bischöflichen Münze in Vic a. d. Seille in Lothringen. (Denkmalpflege, 11.)

H. G. P. Ein apulisches Hohenstaufenschloß. [Gioja del Colle.] (Frankf. Ztg. 4. VIII.)

Jauer, B. Die Kirche von Großen-Linden. (Frankf. Ztg. 21. VIII.)

Koch, D. Der Ausbau des Petriturmes in Kulmbach. (Christl. Kunstbl., Aug.)

Köster, A. „Per le antichità e le belle arti". Glossen zu dem neuen italienischen Gesetz. (Berlin. Tagebl. 24. VIII.)

La ricostruzione del Campanile di Venezia e della loggetta del Sansovino. (Bollett. d'arte, 7.)

Lombardische Kunstdenkmäler. (Berliner Tagebl. 29. VIII.)

Mankowski, H. Natur- und Kunstdenkmäler. (Kunstfreund, 8.)

Mielke, R. Heimatschutz und Landesverschönerung. (Gartenkunst, 9.)

Mitteilungen des rheinischen Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz. Hrsg. vom Vorstand. Red.: Amtsricht. Dr. F. W. Bredt. 2. Jahrg. 2. Heft. (S. 45—118 m. Abbild. u. 9 [3 farb.] Taf.) Lex. 8°. Düsseldorf (L. Schwann.)

Radinger, K. v. Denkmalschutz in Tirol. 1. Die Wiederherstellung der Schwarer Pfarrkirche. 2. Die Zerstörung der Burg Kropfsberg. 3. Der Altar von Panzendorf. (Denkmalpflege, 11.)

Reconstruction du château de Hohkoenigsburg, Apropos de. (Chron. d. arts, 22.)

Rusch, R. Konservieren, Restaurieren, Neopurismus, Neovandalismus. (Kunstfreund, 8.)

Wilczek, Graf. Meine Ansichten über Konservierung und Restaurierung alter Kunstwerke. (23 S. m. 4 Taf.) 8°. Wien, R. Lechners Sort. 08.

3. Kunsttopographie.

Topographie d'art. — Art topography.

Blume, Herm. Althildesheimer Baudenkmäler. Kultur- u. kunsthistor. Einzelbilder. (III. 88 S. m. Abbildgn.) 8°. Hildesheim, H. Olms. (08.)

Ghellinck-Vaernewyck, de. Rapport sur le Congrès archéologique de France. Avallon-Auxerre. (Annal. Acad. R. Archéol. Belgique, 1—2.)

Grautoff, O. Lübecker Kunst. (Zukunft, 18. VII.)

Hildebrandt, H. Schloß Prunn. (Beil. Münch. N. Nachr. 35.)

Kunstdenkmäler, die, des Königr. Bayern. Hrsg. im Auftrage des kgl. bayer. Staatsministeriums des Innern f. Kirchen- u. Schul-Angelegenheiten. 2. Bd. Reg.-Bez. Oberpfalz u. Regensburg. Hrsg. v. Geo. Hager. Lex. 8°. München, R. Oldenburg. XII. Hofmann, Frdr. Herm., u. Fel. Mader, Bez.-Amt Beilngries. I. Amtsgericht Beilngries. Mit 12 Taf., 137 Abbildgn. im Text u. 1 Karte. (VI, 175 S.) 08. Geb. in Leinw. 8.—. XI. ist noch nicht erschienen.

Loos, J. Schloß Wiesenburg und Belzig (Mitt. f. Gesch. Berlins, 8)

Ludorff, A. Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Kreises Meschede. Paderborn, F. Schöningh. ca. 4.—.

Paris, P. Promenades archéologiques en Espagne. IV. Carmona et les villes des Alcores. (Bull. Hispan. Bordeaux, 3.)

Rentsch, Eug. Münchener Kunstdenkmale. Ein Buch für Kunstfreunde. München, C. A. Seyfried & Co. Geb. ca. 1.80.

Roll, L. Dachau. (Propyläen, 10. VIII.)

Roosval, Johnny. Köln. Fragment ur reseanteckningar från julen 1907. [Hpts. über den Kölner Dom]. (Kult och konst 1907, H. 1.)

Stätten der Kultur. Eine Sammlg. künstlerisch ausgestatteter Städte-Monographien. Hrsg. v. Dr. Geo. Biermann.) 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Jeder Bd., geb. in Leinw. 3.—, in Ldr. 5.—. 10. Lux. Jos. Aug. Alt-Holland. Mit e. Schlußkapitel: Die Kunst v. Alt-Holld., v. Geo. Biermann. (V, 120 S. m. Abbildg.) (08.)

Steilen, D. Einbeck. (Niedersachsen, 1. Sept.)

Uhde-Bernays, Herm. Rothenburg on the Tauber. Illustrated by M. Ressel. (III, 111 S.) 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann (08). Geb. in Leinw. 4.—,

Weber, Lyz.-Prof. Dr. G. A. Die Albertuskapelle in Regensburg. 2., verb. und verm. Aufl. (26 S. m. 4 Abbildgn.) gr. 8°. Regensburg, J. Habbel, 08.

Wichmann, F. Dachau. (Bayr. Kurier, 9. VIII.)

4. *Sammlungen.*

Cabinets. — Collections of art.

Berlepsch-Valendas, H. v. Ein Museum für bäuerliche Kunst. (K. und Kunsthandw. 6—7.)

Britische Museum. Ein Blick ins. (Köln. Ztg., 23. VIII.)

Brunnemann, A. Das Fürstenmuseum im „Sächsischen Hause". (Leipziger Tageblatt, 17. VII.)

Frimmel, Th. v. Die Gemäldesammlung in Wisowitz. (Blätt. f. Gemäldek., 7.)

Grube, H. Die Schackgalerie in München. (Hamburg. Nachr., 6. IX.)

Kataloge des bayerischen National-Museums in München. München (Prinz-Regentenstr. 3.)

Bayer. Nationalmuseum. IX. Bd. Schinnerer, Jos. Katalog der Glasgemälde des bayerischen National-Museums. (VII, 96 S. m. 40 Taf.) 08. Kart. bar †20.—.

Klapheck, R. Vom „Horster Museum". (Rhein. westfäl. Ztg., 15. VII.)

Los Museos de Córdoba. (Alhambra, 250.)

Nordensvan, Georg. Nya konstverk i Stockholms Nationalmuseum. (Dagens Nyheter, Stockh., 22./6. 08.)

Osborn, M. Das Märkiscke Museum in Berlin. (Ztschr. f. bild. Kunst, 11.)

Pauli, G. Die neuen Erwerbungen f. die Gemäldegalerie der Kunsthalle. (Jahrb. d. bremischen Sammlg, Jul.)

Schaefer, K. Die Erwerbungen der Kunstgewerblichen Sammlungen im Jahre 1907. (Jahrb. d. bremisch. Sammlg., Jul.)

Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Sechszehnter Jahresbericht 1907, Zürich 1908.

Sieveking, J. Aus der Münch. Vasensammlung. (Beil. Münch. N. Nachr., 37.)

Sillib, R. Die Heidelberger Sammlg. im neuen Heim. (Tag, 30. VIII.)

Svoronos, Dir. J. N. Athener Nationalmuseum. Phototypische Wiedergabe seiner Schätze. Mit erläut. Text. Deutsche Ausg., besorgt v. Dr. W. Barth. 9. u. 10. Heft. (Ta,. LXXXI bis C. m. illustr. Text S. 239—285.) 33×26 cm. Athen, Beck & Barth 08. 14.80.

Trenkwald, H. v. Führer durch das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt am Main. 1908. —.50. Frankfurt.

— W. V. The Hoentschel Collection. (Bull. Metropolitan Mus. of Art, 8.)

5. *Bildnis und Kostüm.*

Portrait et costume. — Portrait and costume.

Bulle, H. Das Bildnis des Sokrates. (Beil. Münch. N. Nachr. 29.)

Clouzot, H. Les portraits de Rabelais. (Gaz. d. Beaux Arts, Aug.)

Dodgson, C. Das Holzschnittporträt v. Nicolaus Borborius. (Mitt. Ges. für vervielfält. Kunst, 3.)

Frimmel, Th. v. Zu den Metternich-Bildern im Wiener Hofmuseum. (Blätt. für Gemäldekunst, 7.)

Koester, A. Hairdressing among the ancient Greecs. (Burlington Magaz., Sept.)

Schmid, A. Der Rosenkranz und seine christlichen und unchristlichen Brüder. (Ztschr. für christl. K., 6.)

Upmark, Gustaf. Gustaf Wasas porträtt af år 1542, ett arbete af Jacob Binck. (Personhistorisk Tidskrift, Stockholm, 1908, H. 1.)

Waldmann, E. Die Bildnisse Johann Smidts. (Jahrb. f. bremisch. Sammlg., Jul.)

6. Ikonographie.

Atz, K. Der Thron Salomos in ältester Form. (Ztschr. f. christl. K., 5.)

Babelon, E. L'iconographie et ses origines dans les types monétaires grecs. (Rev. numismat., 2.)

Bieńkowski, P. R. v. Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst. Hrsg. vom österreich. archäolog. Institut in Wien. (VIII, 151 S. m. 175 Abbildgn. u. 9 Taf.) 33×27 cm. Wien, A. Hölder. 08. Kart. 34.—.

Bippen, W. v. Die Abbildungen der Schlacht bei Drakenburg. (Jahrb. d. bremisch. Sammlg., Jul.)

Birt, Th. Nachträgliches zur Buchrolle in der Kunst. (Archäol. Jahrb., 2.)

Buß, G. See- und Marinemalerei. (Nordd. Allg. Ztg., 20, VIII.)

Doehlemann, K. Das Motiv der Verkündigung Mariae im Wandel der Zeiten.) Christl. Kunst, 11.)

Enlart, C. La volupté et la mort à propos d'une figurine d'ivoire. (Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France, 7.)

Hopfen, O. Toskana und die Landschaft. (Beil. Münch. N. Nachr., 58, 59, 60.)

Lauer, Ph. Observations sur l'origine et l'usage du nimbe rectangulaire. (Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France, 7.)

Müller, J. Der regelmäßige Garten und die Malerei. (Gartenkunst, 9.)

7. Münzen und Medaillen.

Numismatique. Numismatics.

Babelon, E. Les Salons de 1908. La gravure en médailles et sur pierres fines. (Rev. art ancien et mod., Jul.)

Chmielecki, K. Drei unbekannte Münzfunde aus der Hacksilberzeit. (Berlin. Münzbl., 81.)

Dieudonné, A. Les dernières monnaies pseudo-autonomes d'Antioche et de Nicomédie sous l'empire romain. (Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France, 7.)

F. E. The plaquettes and medals of Henry Nocq. (Studio, Jul.)

Friedensburg. Der Fund von Lubnice. (Ztschr. f. Numismatik, 4.)

Hoecke, G. Der Münzenfund von Elmenhorst. (Berlin. Münzbl., 81.)

L. v. L. Neue Münzen und Medaillen. (Berlin. Münzbl., 81.)

Mollat, G. Les papes d'Avignon et leur hôtel des monnaies de Sorgnes. (Rev. numismat., 2.)

Weinmeister. Münzgeschichte der Grafschaft Holstein-Schauenburg (Ztschr. f. Numismatik, 4.)

8. Künstlergeschichte.

Histoire des artistes. — History of artists.

Breen, J. Rembrandts Verwandten in Oost-Indië. (Oud-Holland, 3.)

Duhem, P. Leonard de vinci et les origines de la géologie. (Bull. ital. Bordeaux, 3.)

Deutsch, O. Rosalba Cariera in Wien. (Zeit, 17, VII.)

Eckertz, E. Nietzsche und Klinger. (Köln. Ztg., 19, VIII.)

Erinnerungen an einen berühmten Maler [Ingres]. (Voss. Ztg., 21, VIII.)

Landsberger, F. Wilhelm Tischbein in Rom. (Hamburg. Nachr., 25, VII.)

Oulmont, Ch. Carmontelle d'après deux documents inédits. (Gaz. d. Beaux-Arts, Sept.)

Przibram, L. v. Erinnerungen an Böcklin. (Deutsche Rev., Sept.)

Segantini, G. Giovanni Segantinis religiöses Empfinden im Leben und in der Kunst. (Morgen, 33, 34.)

Weber, G. War Dürer zweimal in Italien? (Kunstfreund, 6.)

Wie Velazquez den Santiago-Orden erhielt. (Nordd. Allg. Ztg., 14, VIII.)

Wörndle, H. v. Eduard von Steinle, seine Lebens- und Künstlerbahn. (Hochland, Sept.)

9. Künstlerworte.

Déclarations d'artistes. — Words of artists.

Alfabet, Aandens. Kunstneren [Aphorismen in- u. ausländischer Dichter und Schriftsteller]. (Nationaltidende, Kopenhagen, Tilläg. 2. u. 9. Aug.)

Donath, Adolphe. Moderne dansk Malerkunst bedömt af tyske Kunstnere. En Enquête. (Politiken, Kopenhagen, Nr. 202.)

Dürer's, Albr. Unterweisung der Messung. Um einiges gekürzt u. dem neueren Sprachgebrauch angepaßt v. A. Peltzer. München, Süddeutsche Monatshefte. Subskr.-Pr. bis 1. VIII. 08, geb. 40.—.

Jessen, J. Hubert von Herkomers erstes Buch. (Berlin. Tagebl., 27, VII.)

Jules Breton über das Schöne in der Kunst. (Kunst f. Alle, 24.)

Liebermann, M. Walter Leistikow †. (Kunstchron., 30.)

Raffaëlli, J. F. Les Promenades d'un Artiste au Musée du Louvre. Paris. 08.

Schur, E. Van Goghs Briefe. (Kunst f. Alle, 24.)

Tosi, C. Una lettera inedita di Baccio Bandinelli. (Arte e Storia, 15—16.)

Wolf, G. J. Aus der Werkstatt eines Künstlers [Marées]. (Kunst f. Alle, 20.)

10. Kunstlehre.

Théorie de l'art. — Aesthetics.

Ammann, Fr. Die Bemalung der Plastik. (Tag, 11, VIII.)

Bauer, M. Anfänge der Kunst bei Naturvölkern der Gegenwart. (Berlin. Tagebl., 16, VIII.)

Biermann, Georg. Die Frau und die Kunst. (Leipz. Tagebl., Nr. 225.)

— Die Kunst des Porträts. (Leipz. Tagebl. Nr. 210.)

Bosselt, R. Zweckmäßigkeit und Schönheit. (Form, 5.)

Cornelius, Hans. Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen e. prakt. Ästhetik. (VIII, 197 S. mit 240 Abbildgn. u. 13 Taf.). Lex. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 08. 7.—; geb. in Leinw. 8.—.

Dobsky, A. Kunst und Gemüt. (Thürmer, 11.)

François, Kurt v. Ästhetik. 1. Tl.: Ästhetische Psychologie. I. Der Funktionzweck u. die allgemeine Form der ästhet. Auffassungsweise. (103 S.) gr. 8°. Groß-Lichterfelde, Kahlenberg & Günther. 08. 2.—; Bütten-Ausg. bar 5.—.

Hamann, R. Ästhetik der Landschaft. (Rheinlande, 9.)

Lange, Konr. Schön u. praktisch. Eine Einführg. in die Ästhetik der angewandten Künste. Esslingen, P. Neff. ca. 2.—.

Michel, W. Vom Monumentalen. (Deutsche K. u. Dekor., 12.)

Moormann, C. Über die Ausdrucksfähigkeit der Architektur. (Preuß. Jahrb., 3.)

Oehring, K. Baukonstruktion und Stil. (Grenzboten, 20, VIII.)

Schoeler, H. v. Die Kunst und ihre Strömungen (Preuß. Jahrb., 2.)

Velde, v. d. Die Linie. (Neue Rundsch., 7.)

Wölfflin, H. Alois Riegl. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akadem. Vorlesung. Aus seinen hinterlass. Papieren herausg. v. Arthur Burda und Max Dvořak. (Repert. f. Kunstw., 4.)

11. Sammelschriften.

Recueils. — Collective works.

Cardon, G. Les Beaux Arts. Paris A. Picard. 1908.

Form. Eine Wochenschrift für Baukunst und Kunstgewerbe. Herausgeber: Emil Weißenturm, Düsseldorf.

Friedländer. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausg. v. Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. (Repert. f. Kunstw., 4.)

Fuchs, Ed. Geschichte der erotischen Kunst. Berlin, A. Hofmann & Co. ca. 30.—.

Jahrbuch der bremischen Sammlungen. 1. Jahrg. 2. Halbbd. (84 S. m. Abbildgn. u. 22 Taf.) Lex. 8°. Bremen, F. Leuwer. 08. 3.—.

Lexikon, allgemeines, der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkg. v. 320 Fachgelehrten des In- und Auslandes hrsg. v. DD. Ulr. Thieme u. Fel. Becker. 2. Bd. (600 S.) Lex. 8°. Leipzig, W. Engelmann. 08. 32.—; geb. in Halbfrz. n. 35.—.

Pionier, der. Monatsblätter f. christl. Kunst. 1. Jahrg. 12 Nrn. München, Gesellschaft f. christl. Kunst. ca. 3.—.

Schubert, Otto. Geschichte des Barock in Spanien. Esslingen, J. F. Schreiber. ca. 25.—.

12. Hilfswissenschaften.

Sciences auxiliaires. — Auxiliary scienties.

Eibner, A. Zur Entwicklung der Technik der Ölmalerei vom Mittelalter bis in die Neuzeit. (Beil. Münch. N. Nachr., 37, 38.)

Ellenberger, W., H. Baum, Prof. DD., und Maler Herm. Dittrich. Handbuch der Anatomie der Tiere f. Künstler. III. Bd. Anatomie des Löwen. 2. Lfg. (10 Lichtdr.-Taf. m. Erklärgn. 27 S. 24,5×31,5 cm. Leipzig, Dieterich. 08. Subskr.-Pr. 10.—; Einzelpr. 12.—. (1 u. 2 in Leinw.-Mappe: 20.—.)

Linke, Prof. Laborator.-Leit. Doz. Dr. Frdr. Die Malerfarben, Mal- u. Bindemittel u. ihre Verwendung in der Maltechnik. Zur Belehrg. üb. die chemisch-techn. Grundlagen der Malerei f. Kunstschulen, Kunst u. Dekorationsmaler. 2. Aufl. (XII, 122 S.) Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff. 08. 3.50; geb. 4.—.

Pazaurek, G. Das Photographieren von alten Gläsern. (Museumskunde, 3.)

Posse, Otto. Die Siegel des Adels der Wettiner Lande bis zum J. 1500. Im Auftrage der königl. sächs. Staatsregierung hrsg. III. Bd. Buchstaben D bis Hen. (IX, 141 S. m. 1 Karte u. 53 Tafeln.) 32,5×24,5 cm. Dresden, W. Baensch. 08. Subskr.-Pr. bar 15.—; vom 1. X. 08 an 25.—.

Roche, P. L'Anatomie de la forme vivante. (Art décor., 116.)

Seeliger, M. Die Photographie Entdeckerin kunstwissenschaftlicher Werte. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Templeton, H. S. Anleitung zur Ölmalerei. Aus dem Engl. v. O. Straßner. 2. Aufl. (VII, 51 S.) 8° Eßlingen, P. Neff. 08. 1.20.

13. Kultur. Kunstunterricht.

Enseignement des arts. — Culture. Art instruction.

Beiträge zur Zeichenunterrichtsreform. Hrsg. vom Verein württemb. Zeichenlehrer. Nr. 3. (43 S. m. Abbild. u. 21 z. T. farb. Taf.) Lex.8°. Stuttgart, Verlag „Kunst u. Jugend". 08. 4.50.

Berlepsch-Valendas, E. v. Die Bedeutung der Gartenstädte für den materiellen und den Gesundheits-Haushalt der Nation. (Natur und Kunst, 10.)

Bernoulli, R. Biedermeiermode. (Werkkunst, 27.)

Biermann, Georg. Wirtshaus-Kultur. (Leipz. Tagebl.)

Bode, W. Der Kampf gegen die Kunstmuseen. (Woche, 36.)

Brandes, O. Der Londoner Kunstkongreß. (Berlin. Tagebl., 19, VIII.)

Biedenkapp, G. Kunst und Volkswirtschaft. (Moderne Kunst, 24.)

Dernburg, F. Walter von der Vogelweide in Berlin. (Berl. Tagebl. 6, IX.)

Dritter internationaler Kunstkongreß in London. (Hamburg. Nachr. 14 u. 15, VIII.)

Education in art. Complaint against the British government. (London, Morning Post, 4, VIII.)

— Utilisation of Museums. (London, Morning Post, 7, VIII.)

Kuhlmann, Prof. Fritz. Bausteine zu neuen Wegen des Zeichenunterrichts. Lex. 8°. Dresden, A. Müller-Fröbelhaus. VII. Das lebende Tier im Zeichenunterricht. Mit zahlreichen Schülerarbeiten aus dem Realgymnasium zu Altona. Dazu 2 Blätter Künstlerzeichnungen v. Tiermaler Prof. Rich. Friese. (40 S.) (08.) bar 2.—.

Kunsterziehung, deutsche. (Buchausstattung von Prof. Pet. Behrens.) (III, 62 S. m. 16 Taf.) gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner, 08. kart. 2.—.

Möller, A. Kunst und Schule. (Österr. Rundschau, 5.)

Museums. (Burlington Magaz. Sept.)

Niemeyer, W. Gegenwart und Aufgabe. (Form, 1.)

— Moderne Bewegung und Baukunst. (Form, 2.)

Nitze, Ph. Ästhetische Baupolizei. (Tag, 29. VIII.)

Rosenhagen, H. Münchens Erneuerung als Kunststadt. III. (Tag, 7. VIII.)

Staatskuratel und kirchliche Kunst. (Augsburg. Postztg. 25. VIII.)

The training of teachers. Drawing and the army. (London Morning Post, 6. VIII.)

Weckbecher, W. v. Kaiser Franz Josef I. als Förderer der graphischen Künste. (Graphische Künste, 3.)

Wiecher, L. Noch etwas zur Wiederbelebung niedersächs. Volkskst. (Niedersachsen, 15. VIII.)

14. Kulturgeschichte.

Histoire de la civilisation. — History of civilisation.

Bichringer, F. Eine Hohenstauffenfeste in Unteritalien [Lacera]. (Beil. Münchner N. Nachr. Nr. 52.)

Bonnefon, P. Charles Perrault commis de Colbert et l'administration des arts sous Louis XIV. (Gaz. d. Beaux-Arts, Sept.)

Bonnet, J. Basler Spaziergang. (Frankf. Ztg. 24. VIII.)

Clough, G. Quattrocento book collecting. I. (Burlington Magaz. Sept.)

Der Palazzo Zuccari-Hertz in Rom. (Köln. Ztg., 6. IX.) [Geschichte und Bewohner des Palastes.]

Escherich, M. Mathias Grünewald. Ein Beitrag zur Symbolik des Lichtes. (Dtsch. Rundsch., 12.)

Haarlem, die Franz Hals-Stadt. (Pariser Ztg. 22. VIII.)

Hallman, Mila. Målare och urmakare, flickor och lösdrifvare. Historier från gamla Stockholm. (Sthlm, 1907.) Fröléen & Co. 217 S. Kr. 2.75. darin: „Troféemålaren Olaf Hoffmann", und „Något om tapetmålare".

Heß, Wilh. Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikal. Technik des 18. Jahrhdts. in den ehemal. Hochstiftern Würzburg u. Bamberg. Straßburg, J. H. E. Heitz. ca. 8.—.

Martin, W. Über den Geschmack des holländischen Publikums im XVII. Jahrhundert mit Bezug auf die damalige Malerei. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Pochhammer, P. Michelangelo und Dante. (Berlin. Tagebl., 3. IX.)

15. Kunstwissenschaft.

Alfred von Reumont. (Voß. Ztg. 15. VIII.)

Art Guides and Accuracy. (London Morning Post, 20. VIII.)

Blomme, A. Notice biographique sur Henri van Neuß. (Bull. Acad. R. Archéol. Belgique, 3.)

Bode contra Voll. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Bode, W. Der Generaldirektor der Berliner und der Münchner Kunstsammlungen. (Internat. Wochenschr., 39.)

Brising, Harald. Museifrågan. [Vorschlag zu einem Neubau des historischen Museums des Staats oder zu einem großen schwedischen Kunstmuseum.] (Svenska Dagbladet, Nr. 219 u. 220.)

de Ghellinck Vaernewyck. Rapport sur le Congrès archéologique de France. Avallon-Auxerre. LXXIVe Session, 11—19 juin 1907. (Ann. Acad. R. Archéol. Belgique, 1—2.)

Francke, K. Die Aufgaben und Ziele des Germanischen Museums der Harvard-Universität. (Internat. Wochenschr., 33.)

Maudach, C. d. La section d'histoire de l'art au Congrès des historiens à Berlin. (Chron. d. arts, 29.)

Professor Carottis Theory. (London Morning Post, 23. VII.)

Seemann, A. Der Erwerb von Kunstwerken für Bayern. (Kunstchron., 31.)

Tschudi geht nach Kassel?! (Rhein.-Westf. Ztg., 20. VIII.)

Vallentin, F. Franz Mertens. (Voss.Ztg. 6.IX.)

Waetzoldt, W. Kunstmuseum und Stilausstellung. (Frankfurt. Ztg., 6. VIII.)

16. Kunstnachrichten.

Echo des arts. — Art news.

Crum Watson, W. Portuguese architecture. Bespr. v. A. Haupt. (Göthng. gel. Anz., 8.)

— E. Z. Neues aus Milet. (Hamburger Korrespond., 7. IX.)

Fabriczy, C. v. Italienische Architektur und Skulptur. Jahresübersicht 1906. (Repert. für Kunstw., 4.)

Gerola, G. Un nuovo libro sull 'arte dei Bassani. (Boll. Mus. Civico di Bassano, 1—2.)

Haendcke, B. Aus Rembrandts Heimat. (Tag, 6. VIII.)

Hegi, F. Zürcherische Fenster- und Wappenschenkungen aus den Jahren 1563 und 1564. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 1)

Im Lande d. Teniers. (Berl. Lok. Anz., 25.VIII.)

Inventario del Duomo di Cesena nel secolo XV. (Rassegna bibliogr. arte ital., 5—6.)

Kunstgeschichtliches a. Weissenhorn (Christl. Kunst, 10.)

Meurs, P. v. Kunst in de archiven van Vianen. (Oud-Holland, 3.)

Nordensvan, Georg. Konstliteratur [Rec. von „V. Wanscher, Raffael og Michelangelo, Köbenhavn 1908".] (Dagens Nyheter, Stockholm, 17./7. 08.)

Sauer. Neuere Kunstgeschichtliche Literatur. (Literar. Rundsch., 1. VIII.)

Schmitz, H. Kunst und Archäologie in Italien. (Nordd. Allg. Ztg., 5 IX.)

Schubring, P. Zwei Publikationen über Matthias Grunewald. — Das Gebetbuch Kaiser Maximilians (Preuß. Jahrb., 2.)

Thieben, E. Mailänder Kunstbrief. (Voss. Ztg., 3. IX.)

Tua, P. Regesto degli Archivi Bassanesi. Dal 1211 alla dominazione Veneta. (Boll. Mus. Civico di Bassano, 1—2.)

Valladar, F. d., Notas para investigaciones en la Alhambra II. (Alhambra, 247.)

Villepelet, F. Le mobilier d'un bourgeois de Périgueux en 1428. [Dokument.] (Bull Archéol. Paris, 2.)

17. Verschiedenes.

Miscellanées. — Miscellanious.

A. H — g. Kunstschwindel. Ein Beitrag zur Geschichte d. internationalen Gemäldehandels. (Berl. Tagebl., 26. VII.)

Alexander, A. Les faux Monets (Figaro, 18. VII.)

Baum, J. Über das Kunstsammeln. (Frankfurt. Ztg., 26. VIII.)

— F. P. Kunsthändlertricks in Italien. (Graz. Tagespost, 5. VII.)

Mauclair, C. Die Kunsthdl. u. ihre Machenschaften. (März, 10.)

Segebarth, L. Über Mosaik. (Tübg. Chr., 3.VII.)

Théotès, O. Les grandes mystifications artistiques. — Terres cuites fausses. (Musée, 7.)

Winer, O. Das Elfenbein in d. Kunst. (Dtsch. Landhaus, 16.)

18. Reproduktionen.

Réproductions. — Reproductions.

Angelico, Fra. Meisterbilder, Leipzig, W. Weicher. ca. —.80.

Ausstellung älterer englischer Kunst in der kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1908. Photograph. Gesellschaft. In Mappe ca. 140.—.

— die, München 1908. 30 Ansichten. München, C. Andelfinger & Co. ca. —.50.

Botticelli. Meisterbilder. Leipzig, W. Weicher. ca. —.80.

Bronzino. 60 Meisterbilder. Leipzig. W. Weicher. ca. —.80.

Busch, Wilh. Handzeichnungen aus d. Nachlaß. Steglitz-Berlin, Neue photograph. Gesellschaft. In Mappe ca. 10.—.

Correggio. 60 Meisterbilder. Leipzig, W Weicher. ca. —.80.

Denkmäler griechischer u. römischer Skulptur. In histor. Anordnung. Unter Leitg. v. † Hein. Brunn hrsg. von Friedrich Bruckmann. Nach Brunn's Tode fortgeführt u. m. erläut. Texten versehen von Paul Arndt. Unveränderliche Phototyp. nach Orig.-Aufnahmen. 121. Lfg. (5 Tafeln mit 33 S. illustr. Text 46,5×30 cm.) 64,5×48 cm. München, F. Bruckmann 08. bar nn 20.—.

Dürer. Meisterbilder. Leipzig, W. Weicher, ca. —.80.

Goya. Meisterbilder. Leipzig, W. Weicher, ca. —.80.

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. Hrsg. von der Direktion. Orig.-getreue Lichtdr. der Hofkunstanstalt. Albert Frisch. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. (10 z. Tl. farb.) 54×39 cm. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut 08.

Digitized by Google

Katz, Archit. Rich. Werke klassischer Kunst. Zum Studium der bild. Künste der Griechen u. Römer hrsg. 200 Tafeln mit ca. 1000 Abbildgn. in Farben-, Stein- und Lichtdr. samt Text. (I. Bd.) (70 Taf. m. 22 S. Text m. Abbildgn. u. 4 Taf.) 34×25 cm. Stuttgart, C. Ebner. Geb. in Leinw. 25.—.

Leidinger, Geo. Die Einzel-Metallschnitte (Schrotblätter) des 15. Jahrh. in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. Straßburg, J. H. E. Heitz, ca. 40.—.

Michelangelo. Meisterbilder. Leipzig, W. Weicher, ca. —.80.

Molsdorf, Wilh. Formschnitte des 15. Jahrh. aus d. Sammlung Schreiber. Straßburg, J. H. E. Heitz, ca. 35.—.

Perugino. Meisterbilder. Leipzig, W. Weicher, ca. —.80.

Poussin. Meisterbilder. Leipzig, W. Weicher ca. —.80.

San Gallos, Giuliano. Skizzenbuch, aus der Barberini-Bibliothek. Mit e. Einleitg. v. Hülsen. Leipzig, O. Harrassowitz. ca. 300.—.

Seelengärtlein, Hortulus animae. Cod. bibl. pal. Vindob. 2706. Photomechanische Nachbildgn. der k. k. Hof. und Staatsdruckerei in Wien. Hrsg. unter der Leitg. u. m. kunstgeschichtl. Erläuterungen von Frdr. Dörnhöffer. 5. Lfg. (92 S m. farb. Abbildgn.) 39×37 cm. Frankfurt a. M., J. Baer & Co. 08.

Tintoretto. Meisterbilder. Leipzig, W. Weicher, ca —.80.

Wattau. 60 Meisterbilder. Leipzig, W. Weicher, ca. —.80.

Weichers Kunstbücher. 16°. Leipzig, W. Weicher. Jede Nr. —.80. Liebhaberausg., geb. in Kdr. 2.—. 16. Sarto, Anprea del. Meisterbilder. Eine Ausw. v. 60 Reproduktionen nach Orig.-Aufnahmen. (66 S.) 08.

Weyden, Roger van der. The masterpieces The Hague, M. Hols. Kl. 16°. [14⁵×10⁵. (VIII, 32 blz. f.—.35.





DER KUNSTSAMMLER

ORGAN FÜR DEN INTERNATIONALEN KUNSTMARKT
UND DIE INTERESSEN DER SAMMLER.



BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE MARKEN DES MEISSNER PORZELLANS

(Fortsetzung)

3. Marke:

Diese Marke findet sich angegeben in Graesse: Guide de l'amateur, fehlt dagegen merkwürdigerweise auf der Markentafel des oben angeführten Werkes von Berling. Grund dafür ist wohl, daß sie äußerst selten ist, so selten, daß sie einem oft jahrelang nicht begegnet. Dennoch hat es diese Marke auf frühem Meißner Porzellan gegeben. Mir sind zwei Beispiele desselben bekannt. Sie findet sich einmal in der Dresdener Porzellansammlung auf einer größeren blaugrundierten Vase mit ausgesparten Medaillons, die nach dem Urteil aller Kenner, die sie gesehen, für unbedingt echt erklärt worden ist, deren Medaillons aber freilich mit den Emailmalereien, für die sie bestimmt waren, nicht ausgefüllt waren, was aber später ein Fälscher nur desto eifriger besorgt hat. Sie befand sich weiter unter einer mit ostasiatischem Dekor bemalten Stangenvase der ehemaligen Sammlung D. Klemm, die im vergangenen Herbst in Berlin versteigert worden ist. An sich freilich wirkt diese als Friedrich August aufzulösende Marke etwas befremdlich in anbetracht der bekannten Marke [AR] Augustus Rex, da ein freiwilliger Verzicht auf die Angabe des Königstitels bei Fürsten, die so wie der König August der Starke und sein Nachfolger nach der Königskrone Polens gestrebt haben, an sich nicht sehr wahrscheinlich scheint. Doch für die Anwendung einer solchen Marke spricht zunächst eine jener oben erwähnten neu aufgefundenen handschriftlichen Niederschriften des Königs, die eine Anweisung betreffs der Anbringung seiner Namenschiffer auf dem Porzellan seiner Fabrik gibt. Es heißt da (Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv Loc. 355, Vol. II, fol. 73): um das rese servies zu formieren, so kan man den servise die benestigten sticken nehmen und in meine abwesen dieselben wieder dazu magen lassen.

Aus A wird FA mit der cron gemagt, oder cron alleines über das A gesetzt.

1. — servies mit den wappen.

2. — servies mit [AR] oben.

3. — servies mit  unten.

4. servies mit 

5. — rese servies mit [Krone über A] und die cron.

Darnach ist damals eine Marke oder wenigstens eine Signatur, die nur die Anfangsbuchbuchstaben des Namens des Königs enthielt, vom Könige selber angegeben worden. Sicherlich sollte sie einem Service beigegeben werden, das er ausschließlich in Dresden lediglich in seiner Eigenschaft als sächsischer Kurfürst benutzen wollte. Ob aber freilich diese Anordnung damals ausgeführt worden ist, erscheint, da Service oder Teile desselben mit dieser Marke bisher noch nicht zum Vorschein gekommen sind, zu mindest zweifelhaft.

Doch in diesem Falle hat es für diese Marke in dieser Zeit noch eine andere Anwendungsmöglichkeit gegeben. Es darf nicht übersehen werden, daß, als König August der Starke am 1. Februar 1733 starb, sein Nachfolger, der Kurfürst Friedrich August II, über 8 Monate lang gar kein König gewesen ist, da er erst am 5. Oktober dieses Jahres zum König von Polen erwählt, am 17. Januar 1734 sogar erst dazu gekrönt ward. Er durfte demnach weit über ein halbes Jahr diese Marke AR gar nicht führen. — So mußte er, wenn er überhaupt sich eines

Digitized by Google



Aus der Versteigerung bei R. LEPKE-Berlin am 3. November
Kat. Nr. 116
Majolikaschüssel. XVI. Jahrhdt., wahrscheinlich südfranzösisch

Namenzuges bedienen wollte, zur Chiffre R zurückkehren. Kann also darum diese Marke nicht aus dieser kurzen Übergangszeit stammen? Gerade die Seltenheit ihres Vorkommens spricht dafür. Auch gehören die beiden oben genannten Stücke durchaus dieser Zeit an, und so dürfte sich wohl alles zusammenfinden, um diese Annahme zu einer recht wahrscheinlichen zu machen.

Ernst Zimmermann.

BEVORSTEHENDE AUKTIONEN.

DEUTSCHLAND

Aachen. Bei Anton Creutzer (vorm. M. Lempertz) kommt am 8. Oktober die Sammlung Dr. Kann u. a. unter den Hammer. Dieselbe hat in der Hauptsache graphischen Charakter. Der Katalog verzeichnet an die 900 Nummern. Darunter seien an erster Stelle genannt Radierungen von Rembrandt, Holbein, Ostade, Potter, Berchem, Chodowiecki, Roos, Waterloo usw.; ferner Lithographien von Quaglio, Vernet, Strixner. Interesse wird bei den Sammlern auch eine beachtenswerte Abteilung Städteansichten und Porträts finden.

Berlin. Die Firma Lepke verspricht für die Tage vom 3.—7. November eine interessante Versteigerung alter Majoliken, Fayencen und Porzellane aus der Sammlung Hermann Emden-Hamburg. Aus den 94 großen, dem umfangreichen Kataloge mitgegebenen Tafeln mit Abbildungen der hervorragendsten Stücke ersieht man, daß hier eine bedeutende Privatsammlung keramischen Charakters auf den Markt kommt (siehe unsre Abbildung). Glänzend vertreten sind italienische Majoliken. Von den berühmten Botegen der Blütezeit: Faënza, Urbino, Siena, Gubbio, Venedig, fehlt keine. Das deutsche Steinzeug des 16. und 17. Jahrhunderts reiht sich ebenbürtig mit den Erzeugnissen der bekannten Fabrikorte an (Nassau, Raeren, Kreußen). Sehr umfangreich repräsentiert sich die Abteilung Porzellan, die nicht weniger als 31 datierte Manufakturen aufweist. Die Meißener Stücke gipfeln in den reizenden Volks- und Gesellschaftsgruppen Meister Kaendlers. Die große Gruppe: „Frauen mit Gußkanne und Becken“ muß besonders notiert werden. Auch die kleineren süddeutschen Manufakturen, Frankenthal, Höchst, Ludwigsburg, paradieren mit einigen köstlichen

Typen von ausgesprochenem Charakter. Aus Berlin bestechen vornehme, sorgfältig bemalte Service und Tassen, die mit Meißen konkurieren können. Sèvres und Wien schließen sich mit Stillebenstücken und großen Krinolingruppen (Anton Grassi) gewichtig an. In der Abteilung Glas und Kristall interessiert besonders eine arabische Glasampel mit farbigem Schmelz aus dem 14. Jahrhundert, die zu den Seltenheiten gehört. Die Illustrationstafeln des Katalogs sind der Übersichtstabelle entsprechend geordnet, so daß ein rasches Orientieren über die einzelnen Abteilungen ermöglicht ist. Über die Resultate der Versteigerung werden wir ausführlich berichten. D—

Frankfurt a. M. Die zum Nachlaß des verstorbenen Gustav Schiller gehörende Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen von Künstlern des XV. bis XIX. Jahrhunderts wird am 20. Oktober im großen Hörsaale der Polytechnischen Gesellschaft durch die Kunsthandlung F. A. C. Prestel zur Versteigerung gelangen. Die Kollektion, deren Bestände zum Teil hervorragenden alten Sammlungen entstammen (Graf Festetics, Lord Hamdon, Richardson, Lely, Mitschell, Macgowan, Habich, Weigel u. a.) bietet vortreffliche Blätter älterer Meister, unter denen die ersten Niederländer und eine Reihe guter Italiener zu bemerken sind. Der größere Teil der Sammlung gilt den deutschen Zeichnern des 19. Jahrhunderts. Genelli, Overbeck, Preller, Feuerbach, Knaus, Richter, Schwind, Steinle, Spitzweg, Menzel, Leibl, Thoma, Trübner sind die führenden Namen des 384 Nummern umfassenden Katalogs. Die Entwicklungslinie der deutschen Zeichenkunst scheint in der Schillerschen Sammlung besonders gut zum Ausdruck gebracht. D—

Köln. Goethe-Versteigerung. Die bekannte Goethe-Sammlung, der „Weimarer Musenhof", des zu Köln verstorbenen H. Lempertz sen., die seinerzeit bei der Ausstellung in Marzellengymnasium (1891) und auf der Düsseldorfer Goethe-Ausstellung bei den Goethe-Forschern lebhaft interessierte, gelangt in den Tagen vom 12. bis 14. Oktober durch die Kölner Kunst-Auktionsfirma J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) zur Versteigerung. Der Katalog (übrigens aus dem Jahre 1899) führt den Titel: Johann Wolfgang von Goethe im Mittelpunkt seiner Zeit" und gibt neben ausführlichen Beschreibungen auch gute Abbildungen einzelner Stücke. Den Kunstsammler dürften inmitten der Fülle der Autographen, die sich auf Goethe selbst wie auf den Kreis der Freunde und Personen, mit denen er in Berührung stand, beziehen, besonders jene gezeichneten und getuschten Blättchen interessieren, die von Goethes eigener Hand herrühren. Diese landschaftlichen Vignetten, die der junge Goethe angeblich unter Oesers Leitung in Sepia tuschte, sind als Anfängerleistungen charakteristisch. Höhere Beachtung noch dürften ein paar seltene Blätter finden, die Goethe 1762 in Leipzig nach Thieleschen Landschaften radiert hat. Es sind Raritäten ersten Ranges, die ältere wird bereits 1837 von Nagler im Künstlerlexikon als „selten" und in künstlerischer Beziehung als nicht unbedeutend erwähnt. In der umfangreichen Gruppe der Goethebildnisse ragen die hübschen Schattenrisse und der prachtvolle Stich von Lips — wohl das bedeutendste aller Goethebildnisse — hervor. D —.

Leipzig. Die Firma C. G. Börner in Leipzig hält in den Tagen vom 10. bis 14. November zwei bemerkenswerte Versteigerungen ab. Vom 10. bis 12. November kommt die Kupferstich-Sammlung des zu Hamburg-Horn verstorbenen Herrn H. W. Schultze zum Verkauf. Schultze sammelte von Anfang der 90er Jahre bis zu seinem vor einigen Jahren erfolgten Tode fast ausschließlich feine Blätter der alten Meister. Er hat eine nicht umfängliche aber gewählte Sammlung zusammengebracht, die eine ganze Reihe außergewöhnlicher Blätter von Dürer, Rembrandt, sowie ausgewählte Stücke der großen Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Leyden, Berghem, Ostade, Claude-Lorrain, der deutschen Kleinmeister und vieler anderer namhafter Meister der Zeit enthält. Nach dem Tode des Sammlers setzte dessen Frau die Sammlung fort. Ihr Interesse galt hauptsächlich den amüsanten Blättern des XVIII. nnd XIX. Jahrhunderts, von denen sie in wenigen Jahren eine hübsche Sammlung zusammenbrachte; auch die alte Meister-Sammlung wurde hie und da noch um ein wertvolles Stück vermehrt. Nach dem Tode der Witwe kommt nunmehr die Sammlung zum Verkauf.

Am 13. und 14. November schließt sich die Versteigerung einer Sammlung von Reformationsdrucken, Holzschnittbüchern, Manuskripten und Einzelminiaturen an. Die letzteren bilden eine wertvolle und interessante Folge von reich figurierten Blättern. Es befinden sich darunter eine Anzahl wohlerhaltener früher Blätter des XII. und XIII. Jahrhunderts gute italienische Arbeiten des XIV. und XV. Jahrhunderts und kostbare vlämische und deutsche

Stiche des XV. Jahrhunderts. Fast sämtliche Stücke sind gut erhalten. Zu erwähnen ist eine originelle Miniatur-Malerei der Hoch-Renaissance im Stil Raffaels, ein schönes Stück von hoher künstlerischer Bedeutung. Die wertvollsten Objekte dieser Abteilung sind wohl die drei Miniaturen niederländischer (vielleicht französischer) Herkunft, die durch ihre ungewöhnlich reiche Ausführung weit über dem Durchschnitt stehen.

Unter den Manuskripten sei ein Neumen-Manuskript des XIII. Jahrhunderts hervorgehoben, ferner ein Psaltarium, das vom Jahre 1488 datiert ist und dessen reicher Miniaturenschmuck ihm einen erhöhten Wert verleiht. Auch das kostbare Familien und Stammbuch der Freymann Randeck in stattlichem Folio-Band, das in künstlerischer Ausführung 76 Kostümportraits und nicht weniger als 1300 Wappen der Familie Freymann und verwandter Familien enthält, dürfte die Sammler interessieren, denn das kostbare Stück, zu dem ein umfänglicher Text gehört, wurde von Titan von Hefner, dem nur in München eine geringe Kopie davon bekannt war, dem Fugger'schen Ehrenspiegel gleichgestellt. Ein Brandenburgisches Stammbuch von 1589 mit 24 wertvollen Kostümbildern, schließt sich an. Von Interesse ist ferner die Abbildung des Leichenbegängnisses der im Jahre 1606 verstorbenen Herzogin Sybilla Elisabeth von Sachsen, eine 11 Meter lange Rolle, auf der 225 Kostümfiguren bis in's kleinste Detail ausgeführt sind.

Die zweite und dritte Abteilung des Kataloges bringt u. a. die an Holschnittwerken und Reformationsdrucken reiche Sammlung eines kürzlich verstorbenen Leipziger Patriziers, darunter prachtvolle Exemplare bekannter Holzschnitte, Inkunabeln wie Schatzbehalter, Schedel'sche Chronik, Neunte deutsche Bibel usw. Unter den Reformationsdrucken finden wir früheste Lutherdrucke, darunter seine früheste Publikation, der Tractatulus von 1517, die Schriften an den christlichen Adel, wider Hans Worst und andere. Von Hans Sachs zählen wir 10 Nummern. Erasmus, Melanchthon, Hutten, Zwingli u. a. sind reichhaltig vertreten. d —.

München. Am 19. Oktober d. Jhs. gelangt in München in der Galerie Helbing die Sammlung Emil Grauer, Troppau, welche hervorragende Porzellane der bedeutendsten Manufakturen des 18. Jahrhunderts enthält, zur Auktion. Die Kollektion ist besonders bekannt geworden durch die Ausstellung von europäischem Porzellan, welche das Kaiser Franz Josef Museum in Troppau 1906 veranstaltete. An Zahl überwiegen die Meißner Porzellane, unter denen Stücke mit buntfarbigen Chinoiserien, effektvollen Watteaumalereien und mit Farben der „famille rose“ in vorzüglicheu Qualitäten zu finden sind. Daneben nehmen interessante Plastiken der Frühzeit, wertvolle Modelle Kändlers, beliebte Typen der italienischen Komödie und seltene Komödienfiguren aus der Marcolinizeit einen breiten Raum ein. Nymphenburg ist durch zwei seltene Service mit hebräischen Sprüchen, Höchst durch früheste Arbeiten aus der Zeit vor Melchior und mit solchen um Melchior vertreten. Aus der ersten Periode Frankenthals stammt eine vornehme sitzende Dame, eine der besten Schöpfungen der deutschen Porzellanplastik überhaupt. Hieran reiht sich die Gruppe der Ludwigsburger Fabrikate, die das Gros der Sammlung Kaulla bildeten und weitesten Kreisen durch die im Herbst 1905 im Kgl. Residenzschlosse zu Stuttgart veranstaltete Ausstellung von Erzeugnissen der ehemaligen württembergischen Manufaktur bekannt sind. Ein kräftiger Adonis mit Eber, dem Bildhauer Pierre Lejeune zugeschrieben, Figuren mit dem Charakter der weichen, feinen, gefühlvollen Übergangskunst Bayers, dazu eine große Schüssel mit dem Decor der „famille rose“ mögen als Beispiel genannt sein. Wenige aber ganz hervorragende Stücke weist die Fabrik Wien auf, darunter ein Meisterwerk ihres Modelleurs Josef Grassi. Von den außerdeutschen Manufakturen sind zu erwähnen wegen ihrer Seltenheit zehn Teller der Fabrik Nove bei Venedig; wegen der feinen Bemalung und der Pracht des Decors die wertvollen Sèvresgeschirre und die Chantillyvasen. Eine reizvolle Abteilung bilden die, verschiedenen Fabriken angehörenden Porzellangalanterien, unter denen Flakons, französische Stockgriffe, prachtvolle Nymphenburger Pfeifenköpfe und Dosen und vor allem die Kollektion von 74 einzelnen Ludwigsburger Porzellanblumen hervorragen. Mit den kleineren deutschen Marken: Berlin, Fürstenberg, Ansbach, vervollständigen die Pariser Kleinfabriken und das China- und Japanporzellan den Inhalt der sowohl numerisch (210 Nummern) wie qualitativ hervorragenden Sammlung.

* * *

Die Galerie Helbing kündet ferner zwei Versteigerungen an, von denen die erste am 26. Obtober etwa 500 Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schwarzkunstblätter und Farbstiche des XV.—XIX. Jahrhunderts unter den Hammer bringt. Neben einer großen Anzahl auch farbiger Städteansichten und einer Gruppe historisch interessanter Porträtstiche



CAPO DI MONTE. Tanzender Herr und Dame. Sammlung Emil Grauer, Troppau
□ Auktion in der Galerie Helbing, München am 19. Oktober 1908

zählt der Katalog Künstlernamen aller Länder auf. Bei der bekannten Qualität der Helbingschen Versteigerungen darf man hoffen, daß sich den Sammlern hier manches schöne und seltenere Stück aus dem Opus älterer Stecher und Radierer bieten wird. Die Auktion am 27. Oktober gilt dem graphischen Werk moderner Meister. Im Katalog begegnen wir Namen von bestem Klang wie Manet, Millet, Rops, Truchet, Whistler, Munch, Legrand, Knopff, die das Ausland vertreten. Unter den Deutschen paradieren Klinger und Greiner, Liebermann und Leistikow, Orlik und Schmutzer, von älteren vor allem Stauffer-Bern und Leibl. Eine besondere Gruppe japanischer Original-Farbenholzschnitte schließt die intessante Verkaufsliste ab. D —.

8

HOLLAND

Wir stehen wieder am Beginn einer neuen Versteigerungssaison. Was wird sie bringen, fragen die Sammler ebenso wie die Kunsthistoriker, denn es ist nicht zu leugnen, daß der Gelehrte, der auch auf dem Kunstmarkte zu Hause ist, sei es auch nur passiv als Beobachter, dort manche Anregung, manche Erfahrung und manche neuen Kenntnisse sammeln kann. Die großen Amsterdamer Versteigerungsfirmen sind eifrig mit den Vorbereitungen zu ihren Herbst- und Winterauktionen beschäftigt, über die ich heute eine, wenn auch nur kurze, mehr programmartige Übersicht geben möchte. Als erste erscheint die Firma C. F. Roos & Co. auf dem Plane mit schönen modernen Gemälden und Aquarellen aus den Sammlungen C. A. M. von Vliet (†), Haag, L. P. Reders (†), Amsterdam u. A., die am 29. und 30. September im „Militiezaal“ in Amsterdam versteigert werden (beim Erscheinen dieses Heftes also bereits versteigert sind). Von den 374 Nummern des Kataloges nenne ich die wichtigsten Künstlernamen, die alle der holländischen Schule angehören: Th. de Bock (2 Gemälde, 6 Zeich-

Digitized by Google



Abb. 1. JAN STEEN: Der Satyr bei dem Bauer, der kalt und warm bläst
Kunsthändler J. GOUDSTIKKER, Amsterdam

nungen), Bosboom, Isaak Israels (5 Werke), Josef Israels (3 Gemälde, 1 Zeichnung), B. C. Koekkoek (5 Werke), Jacob Maris, William Maris, Albert Neuhuys, Poggenbeek, Willem Roelofs, Henriette Romer, Verboeckhoven (4 Werke), J. H. Weissenbruch (3 Werke) usf.

Bald danach, vom 6. bis 9. Oktober, bringt J. Schulman in „de Brakke Grond" die Sammlung des verstorbenen Herrn Allardin aus Tilburg, bestehend aus alten Delfter Fayencen, chinesischem und japanischem Porzellan, alten Möbeln, Silberwerk, alt-indischen, -japanischen und -persischen Kunstgegenständen, sowie Gemälden zur Versteigerung; im ganzen nicht weniger als 1909 Nummern. — Am 27. Oktober werden Frederik Muller & Co. dem Publikum Gelegenheit geben, auch erste Gemälde moderner Meister zu erwerben, darunter ein großes Werk von Jozef Israels, Bilder von Jacque und von van Marcke, von L. Apol, Bosboom, Gabriel, Willem Maris, Koekkoek und anderen. Neben dieser Sammlung von Ölgemälden wird eine Kollektion moderner Aquarelle zur Versteigerung gelangen.

Für den November sieht dieselbe Firma die Auktion der Sammlung der Frau Prof. Neißer, Breslau vor, bestehend aus japanischem, chinesischem und indischem Porzellan, sowie aus indischen Bildhauerwerken und alten Bronzen. Ferner persische und indische Teppiche und eine schöne Kollektion Batiks und Goldwirkereien. Der Name Neißer, der auch in Verbindung mit der modernen deutschen Kunst guten Klang hat, (ich erinnere an die Wandmalereien der Villa Neißer von Erler und an das kürzlich von der modernen Galerie in Wien erworbene Triptychon von Böcklin „Venus genitrix"), gibt die Gewähr, daß wir es hier mit Sachen zu tun haben, die feiner, künstlerischer Sinn und Geschmack zusammengebracht haben. An diese Versteigerung werden einige niederländische und indische Nachlassenschaften angeschlossen, unter denen sich auch alte Delfter Fayencen befinden. In demselben Monat soll bei Fred. Muller eine Sammlung alter holländischer Gemälde versteigert werden. — Ebenfalls alte Gemälde holländischer und vlämischer Meister, sowie eine reiche Kollektion Antiquitäten werden C. F. Roos & Co. Anfang November zur Auktion bringen; Münzen und Medaillen (Sammlungen Colonel J. Ort,

Digitized by Google



Abb. 2. JACOB VAN RUISDAEL: Skandinavische Landschaft □
Kunsthändler J. Goudstikker, Amsterdam

Dr. Ramos in Pilar de Alagoas [Brasilen] und A. Westcott in Eastingwold [England]) die Firma J. Schulman.

Unter der Direktion von J. Schulman wird im Haag im Saale des „Kunstkring" am 30. November, 1. und 2. Dezember die Antiquitäten- und Porzellansammlung Dr. P. Bleeker (†) unter den Hammer gebracht werden. Müller & Co. kündigen für den Dezember zwei Bücherauktionen, eine Handschriftenversteigerung und eine von Ornamentstichen, sowie von Büchern über Ornamente und Gartenbau an. Für ein späteres Datum die Versteigerung der Münzen- und Medaillensammlung N. F. Reyst (Leiden).

R. W. P. de Vries in Amsterdam endlich geben für die von ihnen vorbereiteten Auktionen noch keine bestimmten Raten an. Sie werden in der Saison 1908/1999 versteigern erstens den zweiten Teil der Sammlung A. J. Nijland, bestehend aus zirka 25000 Porträts berühmter Niederländer und solcher Personen, die in Beziehung zu Holland standen; zweitens die Sammlung D. C. Meijer jr. (†), Stiche, Zeichnungen und Porträts, die auf Amsterdam Bezug haben, ferner eine Kollektion Lutheriana u. a. Die dritte Auktion bringt den Kunstatlas des Herrn Ernesto Pagnoni (Mailand) unter den Hammer; und schließlich werden noch verschiedene Bibliotheken durch R. W. P. de Vries in diesem Winter versteigert werden.

Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß von dem Kunsthändler J. Goudstikker in Amsterdam (Kalverstraat 49) der beste Teil der bekannten Sammlung Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim (†) in Prag vor kurzem erworben wurde und — bis auf die an das Museum der bildenden Künste in Budapest schon weitergegebenen Stücke — noch zum Verkaufe steht. Die durchweg guten Bilder überragt ein ganz bedeutendes Werk von Jan Steen „Der Satyr bei dem Bauer, der kalt und warm bläst" (1,02×1,16 m, H. d. G. Nr. 80). Ich nutze die Gelegenheit, dieses auch kempositionell abgerundete Gemälde des immer mehr geschätzten Meisters hier abzubilden, da es in dem im vorigen Jahre erschienenen ausführlicheu Katalog der Galerie Hoschek von Prof. Dr. W. Martin nicht reproduziert worden ist (Abb. 1). Sonst findet der Liebhaber noch Werke von G. Dou, J. van Goyen, M. d' Hondecoeter, P. Moreelse, Paulus Potter (der jetzt im Handel bekantlich nur noch sehr selten vorkommt), P. Pourbus d. A., Jacob van Ruisdael (Abb. 2), D. Teniers d. J., Johannes Verspronck (eigenhändige Wiederholung des 1641 gemalten Porträts der Anna van Schoonhoven Gerardsdochter im Louvre; es ist voll bezeichnet und 1645 datiert)



Abb. 3. JOHANNES VERSPRONCK: Bildnis der van Schoonhoven Gerardsdochter
Kunsthändler J. Goudstikker, Amsterdam

Digitized by Google

(Abb. 3), Ph. Wouwermans (den von Moyreau gestochenen „Auszug zur Falkenjagd", Smith Nr. 352; früher in der Sammlung Schubart). Jan Wijnants u. a.

Zu der im vorigen Heft unter „Vermischtes" mitgeteilten Notiz aus Amsterdam, daß das Bildnis der Mutter des Künstlers von Rembrandt aus der Sammlung Artur Sanderson in Edinburg wieder nach Holland in seine eigentliche Heimat zurückgelangt ist, sei bemerkt, daß es während des Monats August das Hauptstück einer von A. Preyer im Haag veranstalteten kleinen Ausstellung verkäuflicher alter holländischer Gemälde bildete. K. F.

NEUE KATALOGE

Goethe im Mittelpunkte seiner Zeit. Auktionskatalog zu der am 12.—14. Oktober bei **J. M. Heberle** (H. Lempertz' Söhne) in Köln stattfindenden Versteigerung der Autographensammlung „Der Weimarer Musenhof" des verstorbenen H. Lempertz. 1425 Nummern. Durch die Reichhaltigkeit des aufgeführten Materials für die Goetheforschung ein wertvolles Nachschlagebuch.

Amsler & Ruthardt, Berlin, Behrenstraße 29a. Katalog der Ausstellung Thomas Rowlandson. Originalaquarelle und Kupferstiche in Farben.

Catalogo delle Riproduzioni fotografiche d'arte dello stabilimento Montabone, Mailand, Piazza Durini 7. Gibt hauptsächlich Originalaufnahmen der oberitalienischen Galerien, Poldi—Pezzoli, Brera, Borromeo, Frizzoni, Ambrosiana, Castello Sforzesco, Morelli, (Bergamo), Monza.

Edmund Meyer, Berlin W. 35, Potsdamerstr. 27b. Antiquariats-Katalog No. 8. Porträts und Städteansichten. 1266 Nummern.

F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M., Roßmarkt 5. Auktionskatalog zur Versteigerung der Sammlung Gustav Schiller (20. Oktober). Aquarelle und Handzeichnungen von Künstlern des XV. bis XIX. Jahrhunderts. 384 Nr.

Das Münchener Antiquariat **Jacques Rosenthal** versendet einen interessanten Katalog von Stammbüchern des 16.—18. Jahrhunderts. Die vielen Holzschnitte, Embleme, Miniaturmalereien und Aquarelle dieser Erinnerungsbücher machen den Gegenstand auch kunsthistorisch interessant und beachtenswert. Der hübsch ausgestattete und illustrierte Katalog ist durch die genannte Firma zum Preise von M. 2.— zu beziehen. (Cat. 41.)

AUKTIONSKALENDER

Oktober Anfang	**Amsterdam.** C. F. Roos & Co. Moderne Gemälde und Aquarelle meist holländischer Meister.
6. u. 7.	**Frankfurt a. M.** R. Bangel. Japan u. China-Samml. des ehem. kaiserl. deutschen Generalkonsuls in Japan, Dr. Schmidt-Leda.
6.—9.	**Amsterdam.** J. Schulman in de Brakke-Grond-Sammlung Allardin (†), Tilburg. Alt Delfter Fayencen, chin., japan. Porzellan; antike Möbel, Silber, alte indische, japanische u. persische Kunst, Gemälde.
7.	**Aachen.** Ant. Creutzer. Sml. Dr. Kann-Wien. Radier. alt. Meister, Kupferstiche, Lithographien, Schabkunstblätter.
8.—10.	**Berlin.** Max Perl. Seltenheiten aus Literatur und Kunst.
12.—14.	**Köln.** J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne). Goethe-Smlg. H. Lempertz. Bildnisse, Autogr., Ansichten.
13.—15.	**Frankfurt a. M.** R. Bangel. Gemälde, Kunstsachen aus verschied. Besitz.
19.	**München.** H. Helbing. Samml. Grauer-Troppau. Porzellane, dabei Meißen, Ludwigsburg, Wien, Berlin, Frankenthal, Höchst, Sèvres, Chantilly, Worcester usw., chinesische und japanische Porzellane.
20.	**Frankfurt a. M.** F. A. C. Prestel. Sammlung G. Schüller: Aquarelle, Handzeichnungen.
15.—17.	**Aachen.** Ant. Creutzer. Bücher aus allen Wissenschaften.
20. u. 21.	**Frankfurt a. M.** R. Bangel. Antiquitäten-Saml. d. Firma Dav. Bamberger-Frankfurt.
26.	**München.** H. Helbing. Kupferstiche, Radier., Holzschnitte, Lithographien, Schwarzkunstblätter und Farbstiche d. 15.—18. Jahrh.
26. u. 27.	**Aachen.** Ant. Creutzer. Sammlung hervorrag. Kunstgegenstände, Möbel usw.
27.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Gemälde und Aquarelle moderner Meister.
27.	**München.** H. Helbing. Orig.-Radierungen u. Lithographien sowie Handzeichnungen moderner Meister, japan. Farbholzschn.
Mitte	**Berlin.** Rud. Lepke. Antiquitäten aus altadeligem Besitz.
27.	**Berlin.** Rud. Lepke. Gemälde alter Meister. (Auflös. einer Berliner Kunsthandlung.)
Ende	**Wien.** Gilhofer & Ranschburg. Beethoven- und Richard Wagner-Briefe.

AUKTIONSKALENDER

Nov. Anfang **Amsterdam.** C. F. Roos & Co. Alte holl. u. vlämische Gemälde u. Antiquitäten, Gold, Silber, chin., sächs. u. a. Porzellan. Alt Delfter Fayencen, antike Möbel usw.

2. **Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Sammlung Frau Prof. Neißer, Breslau. Japan., chines. und indisches Porzellan. Indische Bildhauerwerke. Bronzen. Batiks. Persische und indische Teppiche. — Chines. Porzellan und alt Delfer Fayencen. Altes Silber, Diamanten, Perlen, Möbel, Spitzen. Gemalte Wandbehänge. — Altholländ. Gemälde.

3.—7. **Berlin.** Rud. Lepke. Sammlung H. Emden-Hamburg.

10.—12. **Leipzig.** C. G. Boerner. Kupferstichsml. H. W. Schultze-Hamburg, dabei vorzügliche Abdrücke Dürer, Rembrandt, Ostade, Cl. Lorrain, Schongauer, Berghem usw.

Nov. **Amsterdam.** J. Schulmann. Münzen und Medaillen. Sammlungen Egb. Smilder, Utrecht, Kolonel J. Ort, Haag (Römische Münzen), Pr. Ramos, Pilar de Alagoas (Brasilien), überseeische Münzen u. Medaillen. A. Westcott, Eastingwold (Engl. und indische koloniale Münzen).

13. u. 14. **Leipzig.** C. G. Boerner. Bücherauktion. Wertvolle Reformationsdrucke, alte Holzschnittwerke, wertvolle Manuskripte.

Nov. **Aachen.** Ant. Creutzer. Gemälde alter und neuer Meister.

11. u. 12. **Berlin.** Gesellschaft für Kunst und Literatur. Gemälde haupts. älterer Meister.

17. **München.** H. Helbing. Sml. hervorrag. Waffen aus engl. Besitz, Helme, Rüstungsteile, Schwerter, Hellebarden, Armbrüste, Gewehre, Faustrohre, Jagdwaffen usw. des 13.—17. Jahrhunderts.

19. **Berlin.** Rud. Lepke. Galerie eines bekannten englischen Sammlers.

Nov. **Aachen.** Ant. Creutzer. Bücher aus allen Wissenschaften.

30. **Köln.** J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne). Sml. Angst-Zürich. Wappen, Möbel, Porzellan.

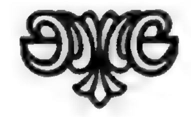
30. *Dez.* 1. u. 2. **Haag.** J. Schulman. Sammlung Dr. P. Bleeker (†). Antiquitäten, Delfter Porzellan, Alt Japan.

Dez. **Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Bibliothek J. F. A. Lindsen, Utrecht, über mittelalterliche künst. Bücher aus verschiedenen Sammlungen. Handschriften, darunter kostbare Familienurkunden. Ornamentstiche und Bücher über Ornament und Gartenbau.

Unbestimmt **Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Münzen und Medaillen. Sammlung N. F. Reyst, Leiden, und S. in A...

Frühjahr 1909 **Köln.** J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne). Sml. Hommel-Zürich. Gemälde italienischer und niederländ. Schule, Antiquitäten und Kunstgegenstände.

Diesem Heft liegt ein Prospekt der Firma OESTERHELD & CO., Berlin bei, auf den hiermit besonders aufmerksam gemacht sei.



Redaktionen der Monatshefte für Kunstwissenschaft:

Zentralredaktion: Leipzig, Liebigstraße 2.

Zweigredaktionen: Für **Berlin:** Dr. Herm. Voss, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Für **München:** Dr. W. Worringer, München, Georgenstraße 99.
Für **Wien:** Dr. Wilhelm Suida, Mödling bei Wien, Kaiser Jubiläumsstraße 16.
Für **London:** Frank E. Washburn Freund, The Cottage: Harrow on Hill bei London, Lyon Road.
Für **Rom:** Dr. H. Uhde-Bernays, Rom, Via del Campidoglio 5.
Für **Paris:** Dr. Rudolf Meyer-Riefstahl, 45, rue d'Ulm, Paris Ve.
Agent exclusif pour la France: F. Gittler, libraire-éditeur, 2, rue Bonaparte, Paris.

Sammlung Hermann Emden-Hamburg

Majolica · Fayence · Porzellan aller bedeutenden Manufakturen

Glas und Kristall · Kleinkunst

XV. — XVIII. Jahrhundert.

Versteigerung: 3. — 7. November 1908.

Katalog-No. 1524 mit 94 Lichtdrucktafeln **Mark 12.-**, nicht illustriert kostenfrei.

Galerie alter Meister aus englischem Privatbesitz

bedeutende Werke von: Rembrandt / Is. u. Adr. v. Ostade / Jac. Ruisdael / Potter / van Goijen / Crivelli / Teniers / van der Neer / Mieris / Morland / Jan Vermeer / Orley / De Bruyn / De Bles / Meister der heiligen Ursula / Jan Steen usw.

Versteigerung: 17. November 1908.

Katalog-No. 1526 mit 34 Lichtdrucktafeln **Mark 6.-**, nicht illustriert kostenfrei.

Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus · Berlin SW. 68.

Amsler & Ruthardt

Hofkunsthändler I. I. M. M. des Kaisers und der Kaiserin.

BERLIN W. 64 · Behrenstraße 29 A.

Kunstantiquariat + Kunstversteigerungen.

Ankauf ganzer Sammlungen und wertvoller Einzelblätter.

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister

in Nachbildungen der Reichsdruckerei zu Berlin. Illustrierter Katalog M. —.80.

Photographien aus allen Museen

Gemälde · Skulpturen · Architekturen · Ansichten.

Illustr. Kataloge.
XV. **Moderne Kunst** . . . . M. —.50.
XVI. **Klassische und religiöse Kunst** . . . . M. —.50.
XVII. **Jagd und Sport** . . . . M. 1.—.

Die Hauptwerke der Kunstgeschichte

in Original-Photographien.

Mit biographischen und kunstgeschichtlichen Notizen. Ohne Abbild. M. 3.50.

Bedeutende Kunstauktionen

in der Galerie Helbing · München

Montag, den 19. Oktober 1908:

Sammlung Emil Grauer, Troppau

Hervorragende Porzellane, dabei **Meißen, Ludwigsburg, Wien, Berlin, Frankenthal, Höchst, Sèvres, Chantilly, Worcester** usw. sowie **chinesische und japanische Porzellane.**

Der ausführlich beschreibende, von **Dr. E. W. Braun,** Direktor am Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau, bearbeitete Katalog erschien in zwei Ausgaben:

Ausgabe A: Mit 15 Lichtdrucktafeln und 8 Abbildungen (Autotypien) im Text. Gr. Fol. Preis (inkl. Porto) . . . . M. 5.—

Ausgabe B: Mit 3 Lichtdrucktafeln und 8 Abbildungen (Autotypien) im Text. Gr. Fol. Preis (inkl. Porto) . . . . M. 1.50

Dienstag, den 10. November 1908:

Englische Sammlung hervorragender Kriegs- und Jagdwaffen

vorwiegend **deutsche, schweizer und italienische Waffen** des 13. bis 18. Jahrhunderts

Helme, Rüstungsteile, Hieb-, Stich- und **Schußwaffen,** dabei besonders reiche Kollektion **früher, seltener Schwerter,** interessanter **Hellebarden** und **Partisanen,** prachtvoll geätzter **Jagdspieße,** schöner **Armbrüste, Gewehre** und **Faustrohre** usw.

Der Katalog erschien in zwei Ausgaben:

Ausgabe A: Mit 15 Lichtdrucktafeln und 7 Abbildungen (Autotypien) im Text. Gr. Fol. Preis (inkl. Porto) . . . . M. 4.—

Ausgabe B: Ohne die Tafeln, nur mit den Textabbildungen. Gr. Fol. Preis (inkl. Porto) . . . . M. 1.—

Kataloge sowie jede nähere Auskunft durch

Hugo Helbing, Kunsthandlung und Kunstantiquariat

Liebigstraße 21 — Wagmüllerstraße 15.

Digitized by Google

Versteigerungen bei C. G. Boerner in Leipzig.

10.—12. November:

Kupferstichsammlung

A. W. Schultze, Hamburg.

Gewählte Blätter alter Meister

wie

Dürer, Rembrandt, Leyden, Ostade, Berghem, Everdingen

usw.

Französische Porträtstiche

Blätter des XVIII. und XIX. Jahrh.

13. u. 14. November:

Wertvolle Sammlung

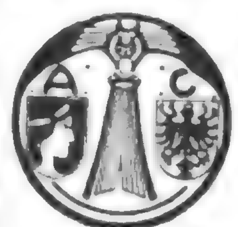
von

Manuskripten • Einzelminiaturen
Holzschnittbüchern
Reformationsdrucken.

Neumen-Manuskripte / Miniaturen-Bücher / Familienbuch Freymann-Randeck / Kostbare Lutherdrucke / Hans Sachs / Zwingli / Hutten / Erasmus / Melanchthon u. a.

Die ill. Kataloge erscheinen Anfang Oktober zum Preise von je 50 Pfennigen.

C. G. Boerner, Leipzig, Nürnbergerstr. 44.



Kunstauktionen in Aachen
Galerie Creutzer

7. Oktober und folgende Tage:

Sammlung Dr. KANN, Wien u. a. Aquarelle, Radierungen, Lithographien, Kupfer- und Stahlstiche, illustrierte Werke, Autographen usw.

15. bis 17. Oktober:

Reichhaltige Sammlung von Büchern aller Wissenschaften aus den Nachlässen der verstorbenen Herren OSKAR VON FORCKENBECK, HUB. IRMELEN aus Aachen und Pfarrer Dr. C. M. SCHNEIDER, Floisdorf.

26. und 27. Oktober:

Hervorragende Sammlung von Antiquitäten aller Art, Möbeln und Einrichtungsgegenständen, darunter der Nachlaß des verstorb. Herrn N. BRUCH zu Aachen.

Illustrierte Kataloge gratis durch

Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz, Aachen, Hochstr. 66-68.

Digitized by Google



Digitized by Google



Abb. 1. Grabmal des CECCHINO BRACCI in S. Maria in Aracoeli

Nach einer Originalaufnahme

Digitized by Google

MONATSHEFTE FVER KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgeber: Dr. GEORG BIERMANN
Redaktion: LEIPZIG, Liebigstr. 2

Begründet als „Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur" von Dr. Ernst Jaffe und Dr. Curt Sachs

I. Jahrg. Heft 11 1908

Studien zur Renaissanceskulptur in Rom.

Von Ernst Steinmann.

II.

Das Grabmal des Cecchino Bracci in Aracoeli.

Im Jubiläumsjahre 1500 starb in Rom Serafino dell' Aquila, der volkstümlichste unter den römischen Improvisatoren. Er hatte seine vielbewegte und niemals über ein bescheidenes Mittelmaß sich erhebende Laufbahn als Hofdichter des Ascanio Sforza begonnen und im Dienst des Cesare Borgia beschlossen.[1]) Der Tod erst schenkte ihm die höchsten Ehren, die ihm das Leben versagt hatte. Mit unerhörtem Gepränge wurde der Volksdichter in S. Maria del popolo beigesetzt. Ganz Italien trauerte an seiner Bahre, und als Giovanni Philotheo Achillini die Dichter der Halbinsel zur Totenklage aufrief, erhoben Berufene und Unberufene ihre Stimme. Nicht nur unzählige Dichterlinge niederer Gattung sondern auch berühmte Männer setzten die Feder an: Bernardo Accolti genannt „l'unico Aretino", Bernardo da Bibbiena, Tebaldeo da Ferrara, Cristoforo Romano der Bildhauer, Giuliano de' Medici, der Herzog von Nemours. Und alle diese Dichtungen und Epigramme, nicht nur in der lingua volgare sondern auch im klassischen Latein und im gelehrten Griechisch abgefaßt, gab Caligula Bazaliero am 4. Juli 1504 in Bologna heraus. Der Erfolg war glänzend. Diese „Collettanee Grece, Latine Vulgari per diversi Autori moderni nella morte dell' ardente Serafino Aquilano" — eine für den modernen Menschen fast völlig ungenießbare Lectüre — haben in den Jahren 1504—1557 nicht weniger als siebzehn Auflagen erlebt.[2])

Der Name des „ardente Serafino Aquilano", an dessen Bahre einst der Genius Italiens die Fackel gesenkt hatte, ist längst verdienter Vergessenheit anheimgefallen,

[1]) Alessandro D'Ancona, Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli. Ancona 1884. p. 151 ff.

[2]) Ich habe die in der Münchener Staatsbibliothek bewahrte Erstausgabe benutzt. Der vollständige Titel des seltsamen Buches lautet: Collettanee Grece Latine e Vulgari per diversi Autori moderni nella morte dell' ardente Serafino Aquilano Per Giovanne Philotheo Achillini Bolognese, Bologna per Caligula Bazaliero il 4 di luglio 1504.

und selbst den Grabstein, welchen Niemand anders als Agostino Chigi dem Dichter errichten ließ, würden wir heute in S. Maria del popolo vergebens suchen. Aber die merkwürdige Tatsache, daß ein mittelmäßiger Dichter und ein ebenso mittelmäßiger Mensch bei seinem Tode eine wahre Hochflut dichterischer Ergüsse heraufbeschwor, ist äußerst charakteristisch für die starken literarischen Neigungen im Italien des Cinquecento. Und wer kennt nicht jene merkwürdige Sammlung lateinischer Preisgedichte auf Andrea Sansovinos Madonna in Sant' Agostino, die unter dem Namen „Coryciana" i. J. 1524 in Rom erschien?[1]) Wer weiß nicht, daß selbst der Tod des Lieblingshündleins der Isabella d'Este von den Dichtern am Hofe von Mantua in Elegien und Epigrammen besungen worden ist?

Angesichts solcher Begebenheiten muß es weniger befremdlich erscheinen, daß der große Michelangelo Buonarroti auf den Tod des Cecchino Bracci, eines jungen Florentiner Landsmannes, nicht weniger als fünfzig Epigramme gedichtet hat.

„Oymè, messer Donato mio. Il nostro Cecchino e morto." So beginnt der verzweifelte Brief, in welchem Luigi del Riccio dem Freunde Donato Gianotti nach Vicenza den vorzeitigen Tod des heißgeliebten Neffen und Alumnus berichtet: „Ganz Rom beweint ihn. Messer Michelangelo macht mir die Zeichnung für ein würdiges Grabmal in Marmor, und Ihr werdet mir den Gefallen tun, das Epitaph zu verfassen und es mir mit einem Trostbrief senden.[2])

Im jugendlichen Alter von 15 Jahren war Cecchino Bracci am 8. Januar 1544 gestorben. Sein Vater, ein erbitterter Gegner der Medici-Dynastie lebte seit 1534 als Verbannter in Rom, nachdem seine Güter konfisziert waren. Die Erziehung des auffallend schönen und begabten Knaben hatte sein Oheim Luigi del Riccio übernommen und dabei, wie es scheint, sein ganzes Herz an den Neffen verloren.[3]) Auch Michelangelo muß dem jungen Bracci oft im Hause des Freundes begegnet sein und ihn liebgewommen haben. Häufig läßt er ihn grüßen und schon am 16. Mai 1542 tritt Cecchino als Zeuge in einem der vielen Juliusdenkmal-Kontrakte auf.[4]) Besonders bezeichnend aber für die Bewunderung, die auch Michelangelo dem Liebling seines Freundes zollte, ist die Art wie er seiner in einem Brief Erwähnung tut, den Milanesi vermutungsweise ins Jahr 1542 angesetzt hat. „Noch eine andere Gnade erbitte ich von Euch. Befreit mich von einem gewissen Zweifel, der mich seit heute Nacht nicht

---

[1]) Vgl. P. Schönfeld, Andrea Sansovino und seine Schule. Stuttgart 1881. p. 24. Ausführlich handelt über diese merkwürdige Gedichtsammlung, die sich mit den Namen Bembo, Sadoleto, Vida, Giovio, Castiglione schmücken konnte, Achille Monti in Arti e lettere ed. Francesco e Benvenuto Gasparoni. Roma 1865. II, 315 ff. Weitere Literaturangaben finden sich bei Pastor, Geschichte der Päpste IV, 1, p. 429 Anm. 4.

[2]) Opere politiche e letterarie di Donato Giannotti ed. Polidori. Firenze 1850. II, 382. Vgl. J. A. Symonds, The life of Michelangelo Buonarroti 2 ed., London 1893, II, 152 ff., und Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, p. 322 Reg. 102.

[3]) Frey, Dichtungen, p. 355 ff. Ebendort hat Frey auch Schefflers phantastischen Behauptungen gegenüber das Verhältnis des jungen Bracci zu Riccio und Michelangelo eingehend erörtert und auf Grund nüchterner Quellenforschung in das richtige Licht gerückt.

[4]) Milanesi, Lettere 740 und 741.

verlassen hat. Ich grüßte unseren Abgott im Traum und mir schien, daß er lachte und mir drohte. Und da ich nicht weiß, an welches von beiden Dingen ich mich halten soll, so bitte ich Euch, sucht es von ihm zu erfahren. Und Sonntag wenn wir uns wiedersehen, werdet Ihr mir Bericht erstatten." [1])

Man kann sich also nicht wundern, wenn bei dem Hingang des Jünglings Riccio und Michelangelo mit einander als die nächsten Leidtragenden angesprochen wurden. [2]) Aber nicht nur Buonarroti allein hat den jähen Tod hoffnungsvoller Jugend dichterisch zu verklären gesucht. Ein weithin schallender Chor von Klageliedern scheint sich auch an diesem Grabe erhoben zu haben, und wenigstens einige Stimmen sind durch die Jahrhunderte zu uns hindurchgedrungen. Donato Gianotti, der Verfasser der Geschichte der Republik Venedig und der berühmten Dante-Dialoge, richtete drei Trostgedichte an den verwaisten Riccio; Giovanni Aldobrandini verfaßte ein lateinisches Epigramm; Carlo Gondi aus Ancona und Fra Paolo del Rosso dichteten Sonnette. Ja, auch Anton Francesco Grazzini, berühmt unter dem Beinamen „il Lasca" bestieg den Pegasus und ließ den uralten Tiber aus seinen klaren Fluten emporsteigen und wehklagend Hirten und Nymphen auffordern, das Grab des toten Jünglings mit Blättern und mit Blumen zu bestreuen. [3])

Niemand aber hat am Grabe Cecchinos so viel Weihrauch geopfert wie der greise Buonarroti. Er schien von Anfang an geneigt, sich bei dieser Gelegenheit vor allem als Dichter nicht aber als Künstler zu betätigen. Das düstere Geheimnis des Todes hat auf Michelangelos Phantasie stets einen unwiderstehlichen Zauber ausgeübt, und der Todesgedanke, der ihn nie verließ, trug wohl am letzten Ende die Schuld, daß der große Künstler seines Lebens niemals recht von Herzen froh geworden ist. Seine Dichtungen an den toten Bracci legen keineswegs besondere Ergriffenheit an den Tag. Aber seine Gedanken schienen anfangs wie gebannt in den Kreis dieses Erlebnisses, und indem sich seine Seele ganz in die herben Gegensätze von Tod und Jugend, von Schönheit und Vergänglichkeit versenkte, schien der Dahingegangene selbst zu ihm zu reden, bald klagend und bald tröstend in unerschöpflichen Gleichnissen. Erinnerungen an die Medicigräber von San Lorenzo wurden lebendig, aber während der Künstler dort den abgrundtiefen Ernst seiner Lebensanschauung in die herrlichsten

[1]) Milanesi, a. a. O. 474.

[2]) So heißt es in den Versen des Carlo Gondi:

> Morte commossa da si gran beltade
> Per gelosia del Riccio, e per far guerra
> Al Buonarroti . . . . .

Opere di Donato Giannotti II, 385.

[3]) Frey, Dichtungen p. 267 n. CLXXVII 1—12, hat diese Dichtungen zusammengestellt. Vgl. auch Donato Giannotti, Opere II, 387:

> Delle chiare onde sue l'antico Tebro
> Fuori usci fino al petto, e' nverso il sole
> Disse piangendo, poi queste parole etc.

Es ist im Hinblick auf die Flußgötter an Michelangelos Medici-Gräbern interessant zu beobachten, daß auch in der zeitgenössischen Literatur der Tiber auftritt, wie er die Toten beklagt. Vgl. auch ebendort p. 386 (Frey, a. a. O. p. 271) das Gedicht des Fra Paolo del Rosso.

Bildungen des schweigenden Marmors versenkte, versuchte er sich hier mit ungleich geringerem Erfolg als Dichter. Und doch schlägt er auch in diesen Epigrammen zuweilen eine Note an, die eigenste Empfindung wiederspiegelt und unsere Mitempfindung weckt:

> Was stehst du hier mein Schicksal zu beklagen
> Weil mich der Welt entriß ein früher Tod.
> Ich sage dir beweine deren Not,
> Die noch des Lebens schwere Lasten tragen.[1])

Anfangs hatte Michelangelo, wie es scheint, nur 15 Epigramme versprochen, und man sollte glauben, seine Anteilnahme hätte sich in ihnen erschöpft.[2]) Als aber Luigi del Riccio nicht müde wurde durch kleine Geschenke der Freundschaft den Pegasus des grimmigen Alten anzufeuern, da dichtete er weiter. Und nun wurden diese Epigramme, die nur noch der Verstand zusammenreimte als das Herz schon längst nichts mehr empfand, zu Fangbällen spielender Gedanken, die zwischen den Freunden hin und her flogen. So würden sie als Produkte irgend eines Dichters wahrscheinlich längst der Vergessenheit anheimgefallen sein. Als Außerungen Michelangelos aber liefern sie höchst wertvolle Beiträge zur Psychologie dieser unergründlichen Natur. Seltsam drängen sich die Trivialitäten des täglichen Lebens zwischen den düsteren Ernst dieser Dichtungen ein, die wieder des Meisters unbegrenzte Fähigkeit bezeugen, persönliche Lebenserfahrungen in den Gesichtskreis allgemein menschlicher Betrachtung zu rücken.

So sehr Luigi del Riccio als echtes Kind seiner Zeit an diesem dichterischen Spiel seine Freude fand,[3]) so wenig dachte er doch daran, sich mit dieser Anteilnahme Buonarrotis an seinem Schmerz zu begnügen. Als welterfahrener Geschäftsmann und Vertrauensperson in der Bank des Filippo Strozzi in Rom hatte sich Riccio dem unpraktischen Künstler in der Führung seiner geschäftlichen Angelegenheiten vor allem in der schwierigen Behandlung der Juliusdenkmal-Angelegenheit unentbehrlich zu machen gewußt.[4]) Außerdem gehörte er zu den wenigen, die des argwöhnischen Mannes „Fantasia" kannten und zu behandeln wußten, zu den Bevorzugten, von denen der stolze Sonderling selbst Wohltaten und Geschenke gerne annahm. Als Michelangelo wenige Monate nach Cecchinos Tode lebensgefährlich erkrankte, wurde er von Riccio im Palast der Strozzi mit größter Aufopferung gepflegt,[5]) und unermüdlich war der

[1]) Frey, Dichtungen p. 62. LXXIII, 2. Robert Tornow, Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti (p. 149), gibt eine noch wortgetreuere Übersetzung, als ich sie gebe.

[2]) Frey, Dichtungen p. 68. LXXIII, 18: Ora è finita la promessa de quindici polizini usw.

[3]) „Ma a uoler, ch' i' ne facci mille" schreibt Michelangelo und bezeugt damit, wie unersättlich Riccio war. Frey, Dichtungen 74. LXXIII, 36.

[4]) Vgl. über Riccio und sein Verhältnis zu Michelangelo die wertvollen Nachrichten, welche Frey, Dichtungen p. 328 u. 329 Reg. 92 beibringt. Vgl. auch Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance I, 175 ff.

[5]) Frey, Dichtungen p. 361 und 362. Über diesen Palast des Filippo Strozzi in Rom schreibt Vasari im Leben des Jacopo Sansovino (VII, 497): ed in Banchi un palazzo che è dalla casa de' Gaddi, il quale fu poi compero da Filippo Strozzi, che certo è comodo e bellissimo e con molti ornamenti.

Digitized by Google



Abb. 2. CECCHINO BRACCI Nach einer Originalaufnahme

Digitized by Google

treue Freund seitdem beflissen, die ärmliche Küche am „Macell de' Poveri" mit den erlesensten Leckerbissen zu versorgen. Wie hätte er sich nicht ohne weiteres berechtigt fühlen sollen, des Freundes Rat und Hülfe in Anspruch zu nehmen, als nun der Plan dem jungen Bracci ein Denkmal zu errichten verwirklicht werden sollte?

Schon vier Tage nach Cecchinos Tode konnte Riccio an Donato Gianotti schreiben, daß Michelangelo ihm die Zeichnung für ein marmornes Grabdenkmal entwerfe.[1]) Ja, er hat sich vielleicht vorübergehend sogar mit der allzu kühnen Hoffnung getragen, Michelangelo würde sich entschließen, eigenhändig Cecchinos Bild in Marmor auszuhauen. Wenigstens klingt ein Sonett des Meisters, in dem er zum Schluß mit spitzfindiger Wendung erklärt, nur Riccios, nicht aber Cecchinos Bildnis in Stein verewigen zu können, wie die rücksichtsvolle, aber bestimmte Ablehnung einer Bitte.[2]) Daß aber Michelangelo entschlossen war, dem vielerprobten Freunde das gegebene Versprechen zu halten, daß Cecchinos Grabmal tatsächlich nach seinen Zeichnungen und unter seiner Aufsicht ausgeführt worden ist, bezeugen auch noch andere Dokumente. Im Sommer 1544 sandte Riccio eine Zeichnung an Michelangelo zurück, die, wie es scheint, als ein Entwurf für die Büste Cecchinos gedacht war. „Und Ihr sagtet mir, eine Zeichnung zu machen, weil diese Euch nicht gefiel. Eilt Euch aber nicht und sendet mir jene, wenn Ihr sie gefunden habt."[3]) Michelangelo antwortete auf diese Zuschrift mit einem Epigramm, ohne jedoch eine Zeichnung zu senden: „Ich sende Euch die Melonen mit dem Zettelchen zurück, aber noch nicht die Zeichnung; aber ich werde sie auf jeden Fall machen, so gut wie ich nur irgend zeichnen kann."[4]) Weiter vernehmen wir nichts über die Entstehungsgeschichte des Bracci-Monuments. Jedenfalls war es noch nicht vollendet, als Riccio im Frühjahr 1544 in Geschäften nach Lyon reisen mußte. Er legte die Angelegenheit in Michelangelos Hände, und dieser führte sie auch noch im Laufe des Jahres zum erwünschten Abschluß. „Urbino hat mit Messer Aurelio gesprochen", heißt es in einem undatierten Briefe Michelangelos an Riccio[5]), „und wird noch einmal mit ihm sprechen. Und wie er mir sagt, werdet Ihr für des Grabmal Cecchinos den Platz haben, den Ihr Euch gewünscht habt. Und besagtes Grabmal ist nahezu vollendet und wird eine schöne Sache werden." Im Dezember desselben Jahres finden wir Luigi del Riccio wieder in Rom. Aber von einer Krankheit, die ihn in Lyon überfallen hatte, scheint er nie wieder ganz genesen

[1]) Vgl. oben p. 964, Anm. 2.

[2]) Frey, Dichtungen p. 67 n. LXXIII, 15. Von einem Gemälde Cecchinos, das sich jetzt vielleicht noch einmal bestimmen lassen wird, ist auch in einem Epigramm Michelangelos die Rede. Es behandelt den Gedanken, daß das Bild des Jünglings in die Heimat zurückkehren darf, aus welcher er selbst verbannt wurde: D' entrar dipinto, ou' io non pote' vivo. Frey, Dichtungen p. 70. LXXIII, 24. Vgl. ferner die Briefe bei Milanesi p. 484, 495, 498. Das Porträt eines Bracci (Florentiner Quattrocento) mit dem Familienwappen und der Bezeichnung „Braccius" bewahrt die Münchener Pinakothek.

[3]) Le rime di Michelangelo Buonarroti ed. Cesare Guasti. Firenze 1863. p. 13. Frey, Dichtungen p. 354 n. 28.

[4]) Frey, Dichtungen p. 71. LXXIII, 28.

[5]) Milanesi, Lettere p. 517 n. CDLVII. Messer Aurelio wird noch einmal in einem anderen Briefe Michelangelos an Riccio erwähnt. Milanesi, Lettere p. 513.

zu sein. Schon im Spätherbst 1546 folgte der Oheim seinem angebeteten Neffen in den Tod, und Michelangelo fühlte sich jetzt so hilflos und verwaist, daß er der Verzweiflung[1]) nahe war: che non sa che si fare se non disperarsi.

Im Juliusdenkmal und in der Medicikapelle sieht man gewöhnlich allein Michelangelos Betätigung als Bildner von Grabdenkmälern. Aber damit ist sein Wirken nach dieser Richtung hin doch noch keineswegs erschöpft, und man würde zu gefährlichen Trugschlüssen gelangen, wollte man die erhaltenen Denkmalsentwürfe des Meisters nur auf diese gewaltigen Denkmäler verteilen. Zeichnungen Michelangelos benutzte Alfonso Lombardi zu seinen niemals verwirklichten Entwürfen für die Grabmäler Leos X. und Clemens VII.[2]) Eine Zeichnung für ein Grabmal begehrte auch der Cardinal Cibo.[3]) Auch Alessandro Farnese wollte, daß das Denkmal seines Oheims unter den Auspizien des einzigen Meisters in St. Peter errichtet würde.[4]) Seine Entwürfe benutzten Vasari und Ammanati für die Grabkapelle der del Monte in S. Pietro in Montorio.[5]) Und als Pius IV. im Jahre 1560 das Andenken seines Bruders Gian Giacomo de' Medici im Mailänder Dom verewigen wollte, da scheint wiederum Leone Leoni nach den Entwürfen Buonarrotis gearbeitetet zu haben.[6]) Aber bei diesen großen Unternehmungen späterer Jahre mußte sich der Meister naturgemäß auf allgemeine Angaben und Zeichnungen beschränken, welche dann die verantwortlichen Bildhauer mehr oder weniger nach eigenem Ermessen umgestalteten.

Das bescheidenere Denkmal des Cecchino de' Bracci aber dürfte Michelangelo nicht nur entworfen, sondern auch in seiner Ausführung im einzelnen überwacht haben. Es scheint, daß niemand anders als Urbino mit dieser Arbeit betraut worden ist.[7]) Urbino war schon früher von seinem Meister an den Marmorarbeiten am Juliusdenkmal beschäftigt worden. Er stand auch seit Jahren mit Luigi del Riccio in persönlicher Beziehung.[8]) Wenn er nun in Michelangelos Schreiben nach Lyon als derjenige bezeichnet wird, der die Platzfrage in Aracoeli zu regeln hatte, so liegt die

---

[1]) Frey, Dichtungen p. 529. Reg. 92.

[2]) Vasari ed. Milanesi VI, 162. Eine dem Dosio zugeschriebene Zeichnung für das Grabmal Clemens VII. wird in den Uffizien aufbewahrt.

[3]) Daelli, Carte Michelangiolesche inedite p. 29. Vgl. auch K. Frey, Die Handzeichnungen des Michelagniolo Buonarroti Tafel 73 (Text): „Am 29. X. 1525 dankt der Kanonikus Bart. Barbazza in Bologna Michelagniolo für Einsendung der „pianta et il perfilo de la seulptura seines Vaters". Beiläufig möchte ich bemerken, daß ich die herrliche Zeichnung der Casa Buonarroti auf Taf. 73, die Frey m. W. hier zuerst reproduziert eher auf das Tabernakel des Giacomo del Duca im Museum zu Neapel beziehen möchte als auf einen Reliquienschrein Clemens VII.

[4]) Delle lettere familiari del Commendatore Annibal Caro. Vol. II. Padova Comino 1725. p. 3 ff. und Vasari VII, 545.

[5]) Vasari VII, 226.

[6]) Vasari VII, 593. Allerdings dürfte hier nach Luca Beltrami die Anteilnahme des greisen Buonarroti auf ein Minimum einzuschränken sein. Vgl. Il monumento funerario di G. Giacomo Medici nel Duomo di Milano in der Rassegna d'Arte IV (1904) p. 7.

[7]) Vgl. Frey, Dichtungen p. 357 und Thode, Michelangelo I, 440. Reg. an. 1544.

[8]) So wandte sich Michelangelo an Riccio, als es galt, zwischen Urbino und einem maestro Giovanni einen erbitterten Streit wahrscheinlich beim Ausbau des Juliusdenkmals in S. Pietro in vincoli zu schlichten. Vgl. Milanesi, Lettere p. 484 n. CDXXXII.

Vermutung nahe, daß eben Urbino es gewesen ist, den Michelangelo im Einverständnis mit Riccio zur Ausführung seines Entwurfes erkoren hatte.

Wenige Monate noch vor seinem Tode hat Riccio die Freude gehabt, das Denkmal in Aracoeli vollendet zu sehen. Vasari, der es mit keinem Worte erwähnt, trägt wohl die Schuld daran, daß sämtliche Biographen dies Werk Buonarrotis entweder überhaupt nicht nennen, oder Cecchino Braccis nur gedenken im Zusammenhange mit den Sonetten und Epigrammen, die Michelangelo auf seinen Tod verfasste. Niemand hat das merkwürdige Grabmal in Aracoeli gekannt, obwohl es der unbarmherzigen Säuberung der Kirche und der Zerstörung zahlreicher Monumente durch Pius IV. und Gregor XIII. entging[1]) und noch heute unverrückt den Platz behauptet, den Riccio selbst ausgesucht hatte.

Dagegen ist in den Inschriftensammlungen Roms die Existenz des Bracci-Denkmals Jahrhunderte lang bezeugt worden. Schon i. J. 1592 veröffentlichte Lorenz Schrader die Grabschrift Cecchinos in seinen vier Büchern der Monumente Italiens[2]). Dann brachte sie Casimiro in seinen Memorie istoriche di Aracoeli[3]); dann druckte sie Vannucci ab aus dem Sepoltuario Fiorentino des Stefano Rosselli[4]); und endlich gab sie natürlich auch Forcella in seinen „Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma".[5]) Bei Casimiro können wir auch schon den Platz erraten, wo das Denkmal zu suchen ist. Er berichtet ausführlich, daß der Raum zwischen den Kapellen von S. Pasquale und S. Diego, der heute als Seiteneingang in die Kirche vom Capitol her dient, ursprünglich eine Seitenkapelle war, die Ceccolo de Felicibus i. J. 1476 der Madonna weihte.[6]) Dort hat Casimiro links vom Seiteneingang an der Wand die Grabschrift kopiert und ebendort, Andrea Sansovinos Denkmal des Pietro da Vincenza gerade gegenüber, mußte sie auch Forcella finden. Von ihm ist die ganze Grabschrift, treuer als irgendwo anders, genau nach der Örtlichkeit kopiert worden. Die Marmorbüste in der Mitte wird ausdrücklich erwähnt. Links daneben liest man unter dem Wappen der Bracci den Namen des Toten mit Angaben von Lebensalter und Todestag. Rechts gegenüber gleichfalls unter dem Wappen der Bracci nennt sich Luigi del Riccio als Stifter des Denkmals. Und hier liest man endlich auch das Epigramm des Carlo Gondi[7]), welches in der Tat durch seine Kürze und Prägnanz den Vorzug vor allen übrigen verdient hat:

Invida fata puer mihi te rapuere sed ipse
Do tumulum et lachrymas quae dare debueras.

Das wiedergefundene Wandgrab des Cecchino Bracci ist ganz in Carrarischem Marmor ausgeführt, der aber im Laufe der Jahrhunderte fast den grauen kalten Ton der

---

1) Casimiro, Memorie istoriche della chiesa e convento di Araceli. 2 ed. Roma 1736. p. 52 u. 53.

2) L. Schrader, Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt libri quatuor. Helmaestadii 1592. p. 147.

3) A. a. O. p. 157 (III).

4) Opere di Donato Giannotti I. L und II, 385.

5) I, 167 u, 632.

6) A. a. O. p. 155.

7) Vgl. Frey, Dichtungen p. 270 n. 8.

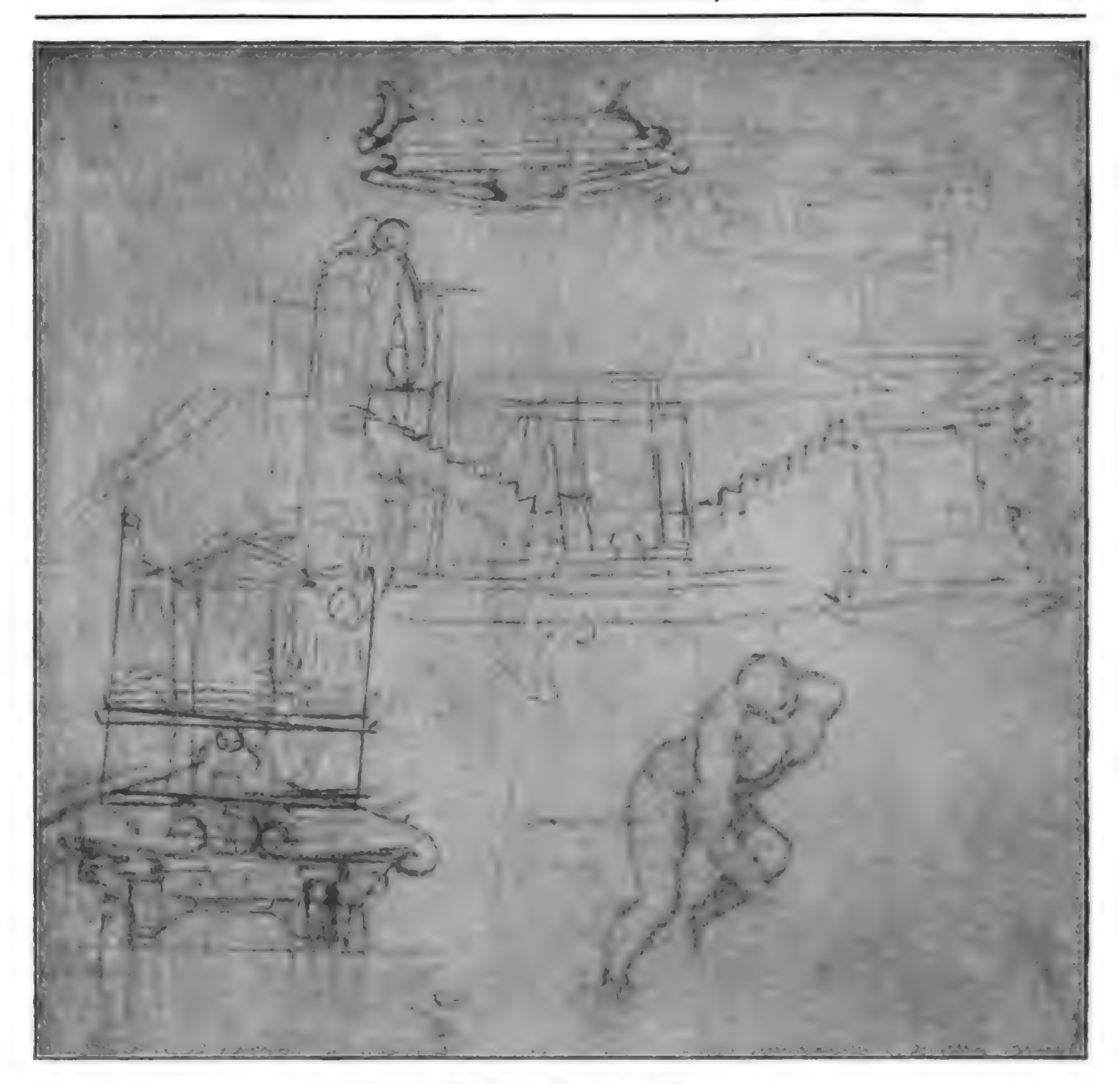


Abb. 3. Kohlenzeichnung MICHELANGELOS in der Casa Buonarroti
□ Nach einer Originalaufnahme von Alinari Florenz

„pietra serena" angenommen hat. (Abb. 1.) Die von auffallend schlanken Pilastern flankierte und von einer reichgegliederten Attica überdeckte Wandnische ruht auf ganz ähnlichen, von Voluten gebildeten Konsolen wie die Doppelsäulen im Vestibül der Bibliothek von San Lorenzo.[1]) Unten hat das Denkmal durch eine sich nach unten verjüngende und von zwei Mascheroni eingefaßte Tafel seinen Abschluß erhalten. Oben auf das Gesims sind Kandelaber aufgesetzt, die Michelangelo überhaupt als Schmuck für Grabmäler bevorzugt hat.

[1]) Ganz ähnliche Konsolen sind schon im Quattrocento am Grabmal des Onofrio Strozzi in S. Trinità zu Florenz verwandt worden.

Digitized by Google

Der Sarkophag füllt die ganze Breite der Nische aus. Er ruht auf ballausterartig gebildeten Stützen und ist durch zwei am Rande nach innen sich rollende Voluten abgedeckt.[1]) Beide Voluten bilden in der Mitte einen Einschnitt und über diesem sieht man in einer fast viereckigen Nische unter stark vorspringendem Segmentgiebel die Büste des Verstorbenen. Besonders auffallend und höchst charakteristisch für Michelangelos spätere Kunst ist das Fehlen der Flächen-Ornamentik selbst an den Pilastern.

Hätte der Marmor nicht völlig seinen schimmernden Glanz verloren und hätte das Grabmal in freier architektonischer Umgebung, nicht aber in einem engen Seiteneingang Platz gefunden, es würde uns heute als ein Werk, das doch nach Michelangelos Zeichnungen und unter seiner unmittelbaren Leitung ausgeführt wurde, weniger enttäuschen. Dazu kommt eine zwar gewissenhafte, aber nichts weniger als geniale Technik in der Marmorbearbeitung. Förmlich erdrückend wirkt überdies das weitausladende Gesims mit dem Segmentbogen über der winzigen Nische mit der Büste des Verstorbenen. Allerdings wird der Aufbau des Ganzen im Entwurf Michelangelos ganz anders gewirkt haben. Man braucht sich nur die Pilaster kräftiger, Konsolen und Segmentbogen aber flacher vorzustellen, und man erhält viel glücklichere Proportionen.

Auch die Büste Cecchinos läßt Michelangelos Geist und Technik vollständig vermissen. (Abb. 2.) Allerdings erscheint sie zwischen dem hohen Sarkophag und der schwerlastenden Nischenbekrönung noch unbedeutender als sie tatsächlich ist. Ganz im Gegensatz zu Buonarrotis idealisierender Richtung spürt man hier vor allem das Bestreben, den Verstorbenen möglichst porträtähnlich wieder zu geben. Die kurzgeschorenen Haare über der hohen Stirn, die leicht aufgeworfenen Lippen, die stark vorspringende, etwas gebogene Nase, das waren besonders charakterisische Züge dieses Knabenkopfes, und sie sind in der Büste mit naturalistischer Treue wiedergegeben worden. Aber wie starr und leblos blicken diese Augen, deren Schönheit Michelangelo in zahllosen Epigrammen gepriesen hat! Wie kalt uud oberflächlich ist die Technik der Marmorbearbeitung! Dieses Porträt erhebt sich nicht über das Niveau unzähliger Grabstatuen, mit denen sich die Kirchen Roms um die Mitte des Cinquecento füllten, und die doch eigentlich ein erstes Wiederaufleben der Römischen Porträtplastik seit den Tagen der Antike bedeuten.

Aber trotz aller Enttäuschungen, die uns das Bracci-Denkmal bereitet, ist es ein äußerst wichtiges Dokument für die letzte Entwicklungsphase der Grabskulptur Michelangelos. Es ist das letzte Grabdenkmal in Rom, das streng nach seinen Zeichnungen ausgeführt worden ist, eine der wenigen letzten Bildhauerarbeiten überhaupt, an welchen der übermäßig angestrengte Architekt des Kapitolsplatzes und der Peterskirche noch persönlich Anteil genommen hat. Wie eng sich dieses Grabmal im Stil und Aufbau an die Medicigräber anschließt, braucht kaum noch hervorgehoben zu werden. Aber gerade hier an denselben Baugliedern einer ganz ähnlichen Wand-

[1]) Ganz ähnlich gebildet ist der Sarkophag am Denkmal des Giov. Batt. Galletti in S. Maria sopra Minerva. Das wenig deachtete Denkmal, das mit einem wundervollen ganz Michelangiolesken Madonnentondo geschmückt ist, entstand wenig später als das Bracci-Monument unter Julius III. in Rom.

architektur Entwicklung und Verfall der Renaissance zu verfolgen, ist unendlich lehrreich. Allerdings auch unendlich betrübend. Wie schmerzlich vermissen wir im Bracci-Monument die edlen Proportionen, den Wohllaut der Linienführung, die Harmonie im einzelnen und im ganzen, welche die Marmorarchitektur der Medici-Denkmäler auszeichnet.

Eine Zeichnung zum Bracci-Monument, die nach Casimiro [1]) einst in der Sammlung des Kardinals Albani bewahrt wurde und sich heute in Windsor-Castle befinden müßte, ist nicht mehr aufzufinden.[2]) Wohl aber bewahrt die Casa Buonarroti zwei Zeichnungen Michelangelos, die mit Sicherheit als Entwürfe für das Denkmal des jungen Florentiners angesprochen werden können. Beide sind bereits im Zusammenhang mit den Medici-Denkmälern reproduziert worden,[3]) ja, das eine Blatt — ein flüchtig in schwarzer Kreide ausgeführter Entwurf — wurde sogar als Studie für eins der niemals zur Ausführung gelangten Papstgrabmäler von San Lorenzo bezeichnet. Wie im ausgeführten Denkmal in Aracoeli so ist auch hier die Mittelnische von einem Segmentbogen überdeckt. Davor steht der Sarkophag mit einem schwerlastenden Giebeldach bedeckt, dem Michelangelo dann später in der Ausführung die gefälligere Form nach innen sich aufrollender Voluten gegeben hat. Die balausterartigen Sarkophagträger dagegen mit dem eigentümlichen Streifenornament sind in Aracoeli fast genau nach der Zeichnung der Casa Buonarroti ausgeführt worden.

Viel merkwürdiger aber noch ist das andere Blatt durch seine Beziehungen zu den Schöpfungen des Meisters, die wenig früher oder wenig später entstanden sind als das Bracci-Monument. (Abb. 3.) Man sieht hier in schwarzer Kreide ausgeführt eine Skizze für einen der Seligen im Jüngsten Gericht,[4]) weiter einen flüchtigen Entwurf für die Treppenanlage vor dem Senatorenpalast des Kapitols und endlich über- und nebeneinander auf demselben Papier Studien für das Wandgrab Cecchinos und seinen Sarkophag. Neben zwei Entwürfen nur für den Sarkophag läßt eine dieser Skizzen auch eine der frühesten Konzeptionen für das ganze Monument aber ohne seine

---

[1]) A. a. O. p. 158. In der Sammlung Albani, in der noch heute zahllose Architekturzeichnungen bewahrt werden, sah Casimiro auch eine Zeichnung für das Denkmal d'Albret in Aracoeli. Vgl. a. a. O. 390 n. VII.

[2]) Mein Freund Sir Herbert Thompson hat sich in Windsor Castle der nicht geringen Mühe unterzogen, die in Frage kommenden, mit Architekturzeichnungen gefüllten Bände der Albani-Sammlung durchzusehen, soweit es an einem Tage möglich war. Er ging auch den ausführlichen Katolog der Sammlung durch, aber ohne Erfolg. Da ausserdem, wie mir Sir Herbert Thompson schreibt, ein Band dieser Zeichnungen fehlt und voraussichtlich niemals nach England gelangte, so ist es nicht ausgeschlossen, daß die Zeichnung, die Casimiro sah, sich in diesem Bande befand. Mr. Th. Ashby, Direktor der English Archaeological school in Rom, der seit Jahren den Albani-Zeichnungen besondere Studien widmet, hat mir versprochen, bei seinem nächsten Besuch in Windsor die Nachforschungen fortzusetzen.

[3]) Fritz Burger, Geschichte des Florentinischen Grabmals. Straßburg 1904. p. 361. Tav. XXXV, 2.

[4]) Steinmann, Sixtinische Kapelle II p. 602 n. 70. Ich selbst habe dort den Entwurf für das Grabmal Bracci fälschlich als eine Studie für die Medicigräber bezeichnet, während Burger vorsichtiger diese Zeichnung nur als Entwurf für ein Grabmal ansprach. A. a. O. Taf. XXXIII, 2.

architektonische Einfassung erkennen. Trotz mancherlei Veränderungen im einzelnen liegen die Hauptmomente schon in dieser Zeichnung fest: der auf Trägern ruhende Sarkophag mit dem weit ausladenden, volutenartigen Deckel und darüber in einer Nische die Büste des Verstorbenen. Es scheint, daß diese Skizze, die sich in Michelangelos Hinterlassenschaft vorgefunden haben muß und stets im Besitz der Buonarroti blieb, noch nach Jahrzehnten den gedankenarmen Epigonen als Vorlage für Buonarrotis Grabdenkmal in Santa Croce gedient hat.

Wir sahen schon aus dem Briefwechsel Riccios mit Michelangelo, daß Entwürfe für das Bracci-Monument den Meister mehrfach beschäftigt haben. Das Versprechen etwas ganz besonderes zu bieten — für das schöne Messer, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, auch eine würdige Scheide zu schaffen — mußte den äußerst kritischen Künstler ohnehin zwingen das Problem eines Wandgrabes von mäßigen Dimensionen immer wieder auf neue Lösungen hin anzugreifen. So dürften die beiden Skizzen der Casa Buonarroti keineswegs die einzigen Blätter sein, die sich im erhaltenen Handzeichnungen-Schatze des Meisters auf das Bracci-Denkmal beziehen. Aber nachdem dieses lange verloren geglaubte Monument völlig unversehrt an seinem alten Platze wieder aufgefunden worden ist, darf es einer späteren Forschung vorbehalten bleiben, die Gruppe von Entwürfen zusammenzustellen, die Michelangelo diesem Denkmal einer Freundschaft gewidmet hat.



Rembrandts Plattenzustände

von Fritz Hoeber, Frankfurt a. M.

> Nur da kann sich ein Problem vorfinden, wo ein Zwiespalt herrscht. Bei von vornherein bestehender Einheit der Elemente drängt weder das wissenschaftliche noch auch das künstlerische Wollen auf eine Lösung hin: die erstrebte Harmonie ist nur in einer vorher chaotisch im Kampfe miteinander liegenden Disharmonie teleologisch begründet.

Professor Theodor Lipps in München hat in einem der Einleitungskapitel seiner „Raumästhetik" den heute leider nicht mehr scharf genug festgehaltenen Gegensatz von Kunst und Technik dahin definiert, daß er das technische Erzeugnis aus dem zweckmäßigen Zusammenhange der materiellen Masse entstehen läßt, das Kunstwerk aber aus dem sich sinnvollen Zusammenfügen der Formen nach Maßgabe ihres ästhetischen Charakters oder ihrer für die ästhetische Betrachtung bestehenden Verhaltungsweise. Somit ist dem technischen Erzeugnis die Realität im physischen Sinne allein gegeben, während das Dasein des Kunstwerks nur ideal besteht und sein Inhalt eine von aller natürlichen Konkretheit losgelöste, in sich geschlossene, ideale, d. h. eine nur im Gedanken zu schaffende und nur im Gedanken zu genießende Welt ist.

Indem nun trotz diesem a priori gegebenen Dualismus tatsächliche Beziehungen zwischen technischem Erzeugnis einerseits und Kunstwerk andererseits existieren, Beziehungen, die, wie gesagt, von der modernen Kunstschriftstellerei in den Mittelpunkt des Interesses gerückt und sogar häufig genug überschätzt worden sind, eröffnet sich die Frage, welcher Art diese Verknüpfungsfäden sind, wann und ob sie regelmäßig entstehen und aus welchen inneren Ursachen diese ihre Entstehung zu erklären ist.

Die Teile, aus denen ein Kunstwerk sich zusammensetzt, sind der physischen Wirklichkeit entlehnt und zu „Formen" idealisiert. Diesen „wirklichen" Vorbildern eignet als wirklichen natürlich der ganze Komplex der physischen Eigenschaften, die mechanische Schwere, die materielle Festigkeit und die materielle Tragfähigkeit. Dadurch nun, daß diese Vorbilder dem idealen, gedankenlich bestimmten Organismus des Kunstwerks einverleibt werden, erhalten auch ihre Eigenschaften an Stelle ihres physischen nur einen idealen Werth, so daß sich bloß noch von einer ästhetischen Mechanik, der Empfindung eines gedachten Kräftespiels, die das Kunstwerk im Betrachtenden auszulösen hat, reden läßt. So ist denn, um diesen Satz durch ein architektonisches Beispiel zu veranschaulichen, das „sich Niedersenken" eines Daches natürlich kein in der greifbaren Wirklichkeit sich abspielender Vorgang: es wäre um die Sicherheit der Bewohner des Hauses schlecht bestellt, wenn ihr Dach sich wirklich niedersenke. Das sich Niedersenken geschieht lediglich in der Phantasie des Schöpfers und des Betrachters des Bauwerks, obwohl diese ideale Empfindung nur dann ganz vollwertig erlebt wird, wenn ihr einmal die analoge Empfindung in der realen Wirklichkeit vorausgegangen ist.

Digitized by Google



Abb. 1. Verkündigung an die Hirten. B. 44. 1634
1. Zustand □



Abb. 2. Verkündigung an die Hirten. B. 44. 1634
2. Zustand □

Digitized by Google

So ist also die materielle Wirklichkeit zugleich der Ausgangspunkt und die Anregung für die ideale Gestaltung im Kunstwerk, der Stoff, aus dem der Künstler sich seine neue Welt formt, der Maler aus den Farben und Helligkeiten, der Bildhauer aus den dreidimensionalen Körpern und den ihnen anhaftenden Eigenschaften, der Architekt aus dem in der Natur waltenden statischen Kräftespiel. Die Mechanik von Material und Technik wird in die Gefühlswelt der Kunstformen übersetzt und gibt so die reale Anregung zur idealen Erfindung.



Abb. 3. Der Waldsaum. B. 222. 1652
1. Zustand □

Aber nicht nur das Verhältnis der Gleichheit von materiellem und formalem Geschehen kann eine Anregung zum künstlerischen Schaffen werden, auch das Verhältnis der Ungleichheit, die mechanisch-ideale Disharmonie. Das Ringen von Stoff und gestaltender Kraft hat schon oft genug den Ausgangspunkt künstlerischer Erfindung abgegeben; und wer daraufhin die Geschichte des Barocks studiert, wird viele Beispiele für die künstlerische Ausnutzung dieses Zwiespalts nennen können: läßt doch gerade der romantische Barock den Formgedanken sich erst allmählich aus der widerstrebenden Materie zu der Harmonie durcharbeiten, die die klassische Kunst von vornherein als zwischen Form und Stoff bestehend annimmt. — Auf diese und ähnliche Weise lassen sich die Beziehungen zwischen Kunst und Materie und Technik beschreiben.



Abb. 4. Der Waldsaum. B. 222. 1652
2. Zustand (Guter Druck.) □

Es ist ersichtlich, daß nur bei der Analyse einer idealistischen, aller Erdenschwere entrückten Kunst dieses doch sehr charakteristische Verhältnis vernachlässigt werden darf. Handelt es sich aber um eine jener mit dem Stoff heiß ringenden kraftvollen künstlerischen Erscheinungen, wie sie der größte Romantiker: Rembrandt, repräsentiert, so ist die Darstellung des Verhältnisses von Form und Materie gewiß auch



Abb. 5. Der Waldsaum. B. 222. 1652 □
2. Zustand (Schlechter Druck mit zuviel Grat)

Digitized by Google



Abb. 6. Die sog. große Judenbraut. B. 340. 1640
1. Zustand

rein ästhetisch von allerhöchster Wichtigkeit. Für das künstlerische Verständnis von Rembrandts radiertem Werk ist somit ein Eingehen auf das stoffliche Werden der Radierungen oder die Aufeinanderfolge der einzelnen Plattenzustände unerläßlich.

Unter Plattenzustand versteht man den Grad der Vollendung einer zum Abdruck bestimmten gestochenen oder radierten Kupferplatte, den sie bei einem jeweiligen Abzug oder besser bei einer Reihe jeweiliger Abzüge besitzt. Da die zartgeätzte und an sich ziemlich weiche Kupferplatte nur eine recht geringe Anzahl guter Drucke liefert, wovon deren Wert und Seltenheit die natürliche Folge ist, und da sie sich durch das Druckverfahren in Bälde gleichsam abstumpft, muß für weitere Abzüge die Platte nachgestochen oder, wie der technische Ausdruck sagt, mit dem Grabstichel überarbeitet werden: die verblaßten Striche werden oft recht derb verstärkt, die Schatten neu angelegt, die in der Zeichnung markierten Pointen wieder hervorgehoben usw., so daß häufig bei einem solchen Nachstich nichts mehr von der Linienführung des ersten Plattenzustandes übrig bleibt. Aber auch dieser Nachstich nutzt sich ab, und so muß denn immer wieder, sobald eine größere Neuauflage der Radierung verlangt wird, die Platte aufgestochen werden, wenn man nicht, wie dies die Technik der Neuzeit erfunden, von vornherein eine „Verstählung", eine Überziehung der ganzen Kupferplatte mit einer feinen Stahlschicht auf galvanoplastischem Wege, vorzieht, durch die das zarte Kupfer widerstandsfähiger wird. Mit dieser verstählten Platte lassen sich natürlich nur viel härtere und häßlichere Abzüge herstellen als auf dem Wege des reinen weichen Kupferdrucks; doch bleibt



Abb. 7. Die sog. grode Judenbraut B. 340. 1635. 3. Zustand



Abb. 8. Die sog. große Judenbraut B. 340. 1633. 4. Zustand

Digitized by Google



Abb. 9. Selbstbildnis mit dem Federbusch B. 23. 1634. 1. Zustand □



Abb. 10. Selbstbildnis mit dem Federbusch B. 23. 1634. 2. Zustand □

einem bei einer Massenauflage, wie z. B. bei der bekannten Volksausgabe der Klingerschen Radierungen, kein anderer Weg übrig.

Soweit hätten die Plattenzustände lediglich ein technisches Interesse: Die Qualitätspriorität beansprucht in diesem Sinne natürlich nur der erste (Ur-)Zustand, zumal die rein manuelle grobe Aufarbeitung sicher nicht vom Meister selbst, sondern von irgend einem Schüler seiner Werkstatt übernommen wird. Die künstlerische Bedeutung des Plattenzustandes beginnt erst da, wo bewußte künstlerische Änderungen bei der Drucklegung der Neuauflage vom Meister selbst[1]) vorgenommen werden, wie dieses so von Rembrandt geschah, als er am Anfange der fünfziger Jahre die stark plastisch gezeichneten Platten seiner Jugendperiode, der dreißiger Jahre des XVII. Jahrhunderts, in seinem nunmehr entschieden malerisch-flächenhaften Altersstil überging und umschuf. Bei solchen von des Künstlers eigener Hand herrührenden Plattenzuständen läßt sich das Vorzüglichste nicht durch die einfache Identifizierung von technisch Erstem gleich künstlerisch Erstem feststellen, sondern ein jedes-



Abb. 11. Selbstbildnis mit dem Federbusch B. 23. 1634. 3. Zustand □

[1]) Dieses Postulat für die Beurteilung der Plattenzustände stellte der ehemalige Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, Friedrich Lippmann, in einem Vortrag auf, den er in der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin hielt (1891. Sitz.-Bericht V).

Digitized by Google



Abb. 12. Der kleine Coppenol. B. 282. ca. 1653
1. Zustand

mal muß nach der Wirkungs-Endabsicht des Künstlers gefragt werden, die dann den natürlichen Ausschlag in der Qualitätsreihenfolge der verschiedenen Zustände zu geben hat: Woldemar von Seidlitz hat in seinem grundlegenden Buche über Rembrandts Radierungen[2]) eine Anzahl von Blättern genannt, bei denen dies der Fall ist. Schließlich gibt es selbstverständlicherweise auch Blätter mit sachlichen Veränderungen im späteren Zustand, bei denen diese keine Verbesserungen, sondern Verschlechterungen bedeuten: Man führt diese Abänderungen zumeist auf Schülerhände zurück, von denen ja Rembrandt eine ganze Schar als ausführende Geister bei sich beschäftigte, und von denen die Kunstgeschichte erzählt, daß sie getrennt in einzelnen Kämmerlein arbeiten mußten, um den gegenseitigen Einfluß zu unterbinden.

Außer dem Zustandswert eines graphischen Blattes ist für den auf Qualitäten sehenden Kunstfreund auch noch der Abzugswert von großer Wichtigkeit. Es ist ersichtlich, daß z. B. ein letzter, ganz dünner und verblaßter Abzug des ersten Zustands von weit geringerer Deutlichkeit, Schärfe und daher auch Eigenschaft sein muß als ein früher und gut druckender Abzug des zweiten, neu aufgearbeiteten, gesetzt, daß die Aufarbeitung dieses zweiten Zustands nichts an Sorgfältigkeit und diskreter Behandlung in der Technik zu wünschen übrig läßt. Darum können auch, um mit dem Bostoner Ausstellungskatalog Rembrandtscher Radierungen zu reden, Liebhaber, welche lediglich dem berühmten Außern des ersten Plattenzustandes nachlaufen, anstatt das Blatt doch hauptsächlich und vor allem auf seine Qualität als Abzug zu prüfen, nur als Seltenheitsjäger und nicht als einsichtsvolle Beurteiler von Kunstwerken gelten. —



Abb. 13. Der kleine Coppenol. B. 282. ca. 1653. 5. Zustand

[2]) W. v. Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipzig 1895.

Die Rembrandtschen Plattenzustände sind sozusagen quantitative und qualitative Überarbeitungen. Wenn sie nicht reine Grabstichelaufarbeitungen sind, werden sie mit der kalten Nadel akzentuiert oder noch einmal, was das technisch Heikelste ist, geätzt, d. h. radiert.[5]) Zum Verständnis aller dieser einzeln oder miteinander kombiniert stets unter bestimmten Wirkungsabsichten im graphischen Oeuvre Rembrandts verwandten, verschiedenen stecherischen Verfahren sei ein kurzer Exkurs technischer Erklärung gestattet: Den drei künsterischen Abschnitten des Radierers Rembrandt entsprechen ungefähr die drei sich bei ihm vorfindenden Techniken: der junge Rembrandt der dreißiger Jahre ist wesentlich Radierer, in den vierziger Jahren tritt hierzu die Grabstichelarbeit, und der gealterte Rembrandt nach 1650 bedient sich ausschließlich der kalten Nadel, die schon seit der zweiten Hälfte des III. Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts eine häufige Verwendung zur Pointierung und Unterstreichung der Kern- und Brennpunkte in der malerischen Komposition gefunden.



Abb. 14. Die drei Kreuze. B. 78. 1653
1. Zustand ▢

Der an sich leicht hinzeichnenden und im Beiwerk keineswegs sparsamen Bildabsicht des jungen Rembrandt der dreißiger Jahre mußte die wie mit dem Bleistift mühelos sich in den Ätzgrund hinskizzierende Radierung besonders entsprechen; denn hier bedarf es nicht der schwerwuchtenden manuellen Eingravierung der Linienfurchen in das blanke Kupfer, da ja erst die gleichmäßig ätzende Säure diese Vertiefung an den



Abb. 15. Die drei Kreuze. B. 78. 1653
4. Zustand ▢

[5]) Solche Überätzungen der Platten sind sehr gefährlich: Selbst Rembrandt ist dies nicht immer geglückt, wie die Überätzungen späterer Zustände mehrerer reiner Kaltnadelarbeiten lehren, so des heiligen Franziskus von 1657 (B. 107).

Digitized by Google

Stellen bewirkt, welche die schnell dahinfahrende Radiernadel in dem aus Harz und Wachs zubereiteten, für Säuren undurchlässigen, dünnaufgetragenen Ätzgrund aufgedeckt hat. Auf diese Weise sind alle jene beliebten und populären Blätter entstanden, die uns in der Sorgsamkeit der Ausführung und in all ihrer kleinmeisterlich minutiösen Andacht für das Detail an deutsche Romantik, an Ludwig Richter erinnern, wie z. B. der Rattengiftverkäufer von 1632 (Bartsch 121), der barmherzige Samariter von 1633 (B. 90) (der Vordergrund hier mit dem Grabstichel) und die Verstoßung der Hagar von 1637 (B. 30).

In bezug auf die manuelle Leichtigkeit und Geschwindigkeit ganz anders gearteт, in bezug auf das Aussehen der Wirkung aber ähnlich ist die Technik mit dem Grabstichel: Dieses rein zum Gravieren benutzte Instrument ist das älteste im Kupferstecherhandwerk; es hat als Handhabe einen tellerförmigen Griff, der in die innere Handfläche sich einschmiegt. Der ziemlich schwerfällige Grabstichel zieht lauter parallele gleichmäßige Furchen, seien es nun Geraden, seien es Kurven, in das freie, von keinerlei Ätzgrund bedeckte Kupfer, indem er, gleichsam seinen eigenen Weg gehend und von der führenden Hand nur noch wenig Direktionen empfangend, sich über die Platte forttreibt — das anschauliche Bild stammt von Richard Hamann — wie der Pflug über den Acker. Diese durch den Druck der Hand entstandenen Kanäle des Kupferstichs, die später genau so wie die durch das chemische Verfahren der Ätzung entstandenen Furchen der Radierung die Druckerschwärze aufnehmen und an das beim Druck darübergepreßte Papier abgeben, eignen sich in vorzüglicher Weise zur Charakterisierung größerer Tonflächen. In diesem Sinne wurde der Grabstichel von dem auf tonige Effekte ausgehenden Rembrandt der vierziger Jahre benutzt: das schönste Beispiel hierfür ist das Selbstbildnis von 1648 am Tische zeichnend (B. 22), wo die sorgfältige Grabstichelarbeit es in der Wirkung aufnimmt mit den feinsten Helldunkelgemälden des Meisters. Gerade hier ist der für den Grabstichel typischen Gefahr einer zu großen Ausgeglättetheit aufs glücklichste aus dem Wege gegangen; eine Gefahr, die freilich Rembrandt, vor allem in seiner Jugendperiode, nicht immer überstanden: das Eccehomo (in Hochformat) aus dem Jahre 1635 (B. 117), die große Kreuzabnahme von 1633 (B. 81) und der schon genannte barmherzige Samariter sind die hauptsächlichsten Blätter, wo die plastische Ausarbeitung eine tüftelige und deshalb kalt wirkende Glätte erzeugt hat. Man denkt deshalb mit Recht bei diesen mühseligen Kaltnadelarbeiten an die Ausführung durch Schülerhand, wahrscheinlich an Vliet, der nach der Skizze des Meisters in leider allzu kleinlicher Weise gearbeitet hat. Doch ist es nicht angängig, die Tätigkeit solcher Schüler in der Weise auf das Gesamtwerk Rembrandts auszudehnen, wie das Hans Wolfgang Singer[1]) in seinem viel zu hastig gearbeiteten und deshalb in der Korrektur des Katalogs oft ganz unverständlichen Buche wagt. —

Die Entwicklung des Rembrandtschen Kunstempfindens bewegt sich vom Plastischen zum Malerischen, zu der künstlerischen Analyse eines Flächeneindrucks auf seine Licht-

---

[1]) Rembrandt, des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben.) Stuttgart und Leipzig. 1906.

und Schatten- und auf seine Farbenbestandteile hin: Richard Hamann hat diesen Weg im vierten Kapitel seines liebevoll durchempfundenen Werks über Rembrandts Radierungen ausführlich geschildert.[1]) Diese durchaus modern anmutende Malerischkeit der Behandlung, diese größte Freiheit und geniale Breite des Vortrags charakterisiert nun auch den Altersstil im graphischen Werk Rembrandts: ihr Mittel ist die ausschließliche Kaltnadeltechnik. Die kalte Nadel ist ein feines spitziges Instrument, das scharfe Linien in das blanke Kupfer derart einritzt, daß außer der Grube noch auf beiden Seiten kleine Hügel des ausgehobenen Metalls entstehen. Diese Hügel bilden in den frühen und guten Abzügen schummerige Verschwommenheiten, die man den „Grat" nennt, so daß eine solche mit der kalten Nadel geritzte Linie im Abzug aussieht wie ein mit einem ganz weichen Bleistift gezeichneter Strich. Der Art der skizzierenden Bleistiftzeichnung ähnelt nun auch das stete An- und Abschwellen der Kaltnadellinie, da weder ein innerer noch ein äußerer Zwang zur Gleichmäßigkeit der Nadelführung vorliegt, weshalb es gerade hier darauf ankommt, den Druck und das flüchtige Darüberhinwegfahren, Betonung und Unbetontheit, sinnreich zu verteilen. Nach diesem akzentuierenden Prinzip findet sich die Anwendung der kalten Nadel ja schon früher im radierten Werk Rembrandts: so hat schon das bekannte Blatt des Todes der Maria aus dem Jahre 1639 (B. 99) alle seine Pointen mit Hilfe nachdrücklich einsetzender, kurzer Kaltnadelstriche erhalten. Aber die spezifische Empfindung für die Schönheit dieser ribbeligen, bald haarfeinen, bald klecksig breiten Linienzüge hat erst der alte Rembrandt zu spüren bekommen: besonders die so herrlich großräumigen und weitluftigen Landschaften der fünfziger Jahre, bei denen ein Strich abbreviaturartig so viel ausdrückt, daß, wie ein Kunstschriftsteller einmal sagt, man den millimetergroßen Zwischenraum zweier Horizontalen als eine meilenweite Ebene so konkret empfindet, als ob man sie selbst zu Fuß durchmessen hätte. Bei diesen so schnell wie eine Zeichnung improvisierten Kaltnadelarbeiten[2]) ist nichts mehr von der niedlichen Modellierung der Frühwerke zu sehen: die von Licht und Luft bewirkte Körperlichkeit drückt sich nur in lauter geraden Strichen aus, selbstverständlich bei den Landschaften, aber auch bei den figürlichen Darstellungen.

Die damalige Zeit kennt eine Reihe von mit der kalten Nadel ausgeführten Nachstichen, wie die Darstellung im Tempel in Hochformat von ca. 1654 (B. 50), die Anbetung der Hirten bei Laternenschein von ca. 1652 (B. 46), die Flucht nach Ägypten von 1651 (B. 53), die Kreuzabnahme bei Fackelschein von 1654 (B. 83) und die Grablegung von ca. 1654 (B. 86), bei denen, vielleicht in bewußter Nachahmung der Effekte der damals von Ludwig von Siegen erfundenen Schabkunst, ein sammetartiger Gesamtton angestrebt ist, der die Folie abgibt für eine starke (künstliche) Beleuchtungsquelle im Zentrum der Komposition. Hier kann man also die ganze Kraft der malerischen Kaltnadelwirkung empfinden, wie sie die Stofflichkeit des Dargestellten interpretiert, und wie sie in eine warme Licht- und Luftschicht die ganze Bildlichkeit einhüllt.

[1]) Rembrandts Radierungen von Richard Hamann. Berlin 1906. Zum richtigen Sehenlernen der Rembrandtschen graphischen Kunst sehr zu empfehlen.

[2]) Hamann zieht auch tatsächlich zur richtigen Beurteilung dieser Kaltnadelarbeiten Handzeichnungen mit der Feder vergleichsweise heran: siehe S. 296 a. a. O.

Diese Landschaften und diese Figurenbilder der fünfziger Jahre werden von der Gegenwart mit Recht als das Größte im graphischen Werk Rembrandts empfunden: Diese im modernen Sinne impressionistischen Kaltnadelarbeiten zeigen die vollständige Herrschaft über alle technische Äußerlichkeit, die völligste Harmonie, die sich aus einer vorher chaotisch im Kampfe miteinander liegenden Disharmonie entwickelt hat, um auf unser Motto zurückzugreifen.

* * *

Als Beschluß dieses Versuchs seien noch einige kurze Anmerkungen zu etlichen Kardinalbeispielen Rembrandtscher Plattenzustände beigegeben: Probedrucke sind die Verkündigung an die Hirten von 1634 (B. 44), die große Kreuzabnahme von 1633 (B. 81), der Waldsaum von 1652 (B. 222) und die sogenannte große Judenbraut von 1635 (B. 340). Bei der Verkündigung an die Hirten (Abb. 1 u. 2) scheint im ersten Zustand, obwohl er nicht vollendet ist, ein anderes Lichtverhältnis geplant gewesen zu sein: der Strahlenhof um die himmlischen Heerscharen ist viel größer als in den ausgeführten Drucken; daher sind auch die erschreckten Hirten mit ihrer Herde in ein weit stärkeres Lichtbad getaucht. — Der erste Zustand der großen Kreuzabnahme war Rembrandt beim Ätzen mißlungen. Die folgenden Zustände, die natürlich von einer neuen Platte herrühren, werden jetzt allgemein als Arbeit eines Schülers, Vliet, gedeutet; nur die Zeichnung ist von Rembrandt. Die tüftelig ausgearbeitete Platte ist im wesentlichen radiert, einzig im Vordergrund rechts mit dem Grabstichel übergangen. — Der erste Zustand der durchgängigen Kaltnadelarbeit „Der Waldsaum" (Abb. 3, 4, 5) ist nach Seidlitz ein Probedruck von der angelegten und nur in einem kleinen Teil der Mitte durchgeführten Platte; die zwei Abdrücke des zweiten (vollendeten) Zustandes können uns dartun, wie wichtig gerade die Berücksichtigung des Abzugswerts neben der des Zustandswerts bei der Einschätzung von graphischen Blättern ist: sicherlich macht sich bei einem Kaltnadelwerk ein Zuviel oder Zuwenig an Druckerschwärze (d. h. hier Grat) am peinlichsten bemerkbar. — Bei dem ersten in den unteren Partien noch vollständig unfertigen radierten Probedruck der großen Judenbraut (Abb. 6, 7, 8) wollen



Abb. 16. Christus dem Volke dargestellt in Querformat. B. 76 1655. 1. Zustand □

Digitized by Google

wir nur auf die weiche körperhaft empfundene Behandlung des reichen Haars aufmerksam machen. Die späteren Zustände bringen noch Schattierungen und Details unter Zuhilfenahme des Grabstichels und der kalten Nadel.

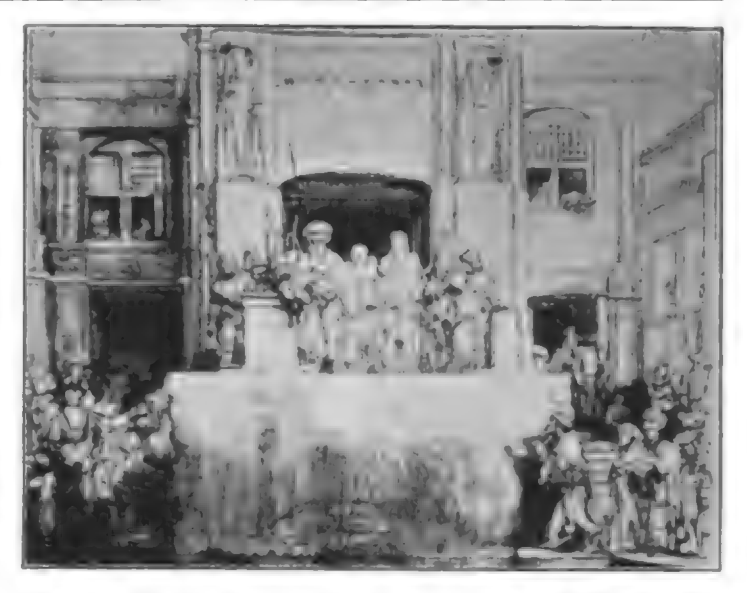


Abb. 17. Christus dem Volke dargestellt, in Querformat B. 76. 1655. 5. Zustand

Die Plattenzustände des gemäldeartig radierten Blattes des großen Coppenols[1]) von ca. 1658 (B. 283) zeigen uns zuerst einen im ganz hellen Hintergrund noch unvollendeten Probedruck; dieser Hintergrund wird dann mit einem gerafften Vorhang ausgefüllt, und am Ende der Zustandsreihe wird die Platte so weit beschnitten, daß nur noch der runde Kopf übrig bleibt, ein Verfahren, das auch das wichtigste in der Entwicklung der Plattenzustände bei dem Selbstportrait B. 23 ist. (Abb. 9, 10, 11.) Bei dem kleinen Coppenol von ca. 1653 (B. 282) beziehen sich die Veränderungen vor allem auf Details des Hintergrunds, auf die Richtmaße, den Zirkel und das dunkel ausgefüllte Rund an der Wand, an dessen Stelle später ein Triptychon erscheint. (Abb. 12 u. 13.)

Die beiden Zustände des heiligen Franziskus von 1657 (B. 107) sind starke Gegensätze nicht nur technisch im état de cliché, hier die Kaltnadel den Wirkungsauschlag gebend, dort die Atzung, sondern auch in der landschaftlichen Stimmung, im état d'âme, wie die Meister von Barbizon sagten: hier die vollkommene Weltabgeschiedenheit und dort das Hereinlugen des Lebens in die stille Einsiedelei. Bei dem ersten Zustand fehlt noch die ganze Landschaft mit der Burg rechts; auch der Zaun hinter dem Eremiten ist noch nicht vorhanden.

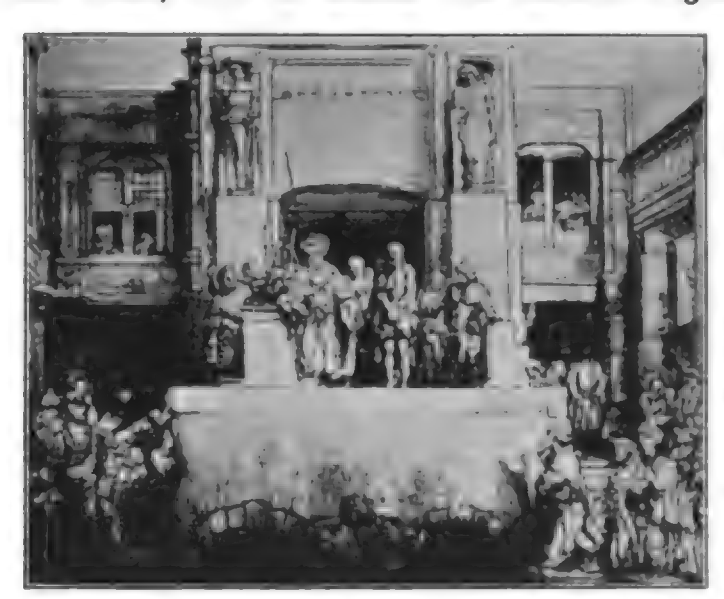


Abb. 18. Christus dem Volke dargestellt, in Querformat B. 76. 1655. 6. Zustand

Die berühmtesten Plattenveränderungen Rembrandts sind die drei Kreuze (B. 78) von 1653 und Christus dem Volke vorgestellt (B. 76) von 1655, beides der Zeit entsprechend ihrem wesentlichen Charakter nach Kaltnadelarbeiten. Die beiden wichtigsten Platten-

[1]) Schreibmeister in Amsterdam, geboren 1598.

Digitized by Google

zustände der drei Kreuze, der 1. und der 4. (Abb. 14 u. 15), stellen, wie Blanc meint, zwei sich gegensätzliche Szenen des Passionsdramas dar: die friedlichen Worte des verscheidenden Erlösers: Es ist vollbracht! und den Aufruhr der Elemente nach dem Tode Christi, den das Evangelium mit den Worten zu erzählen beginnt: Und der Vorhang im Tempel zerriß. Der erste Zustand ist viel heller gehalten als der vierte, dessen gleichmäßige fast regnerische dunkle Stimmung durch die parallelen Linien des Grabstichels unterstützt wird. Eine große Lichtgarbe beleuchtet zuerst von oben herab die drei Kreuze. Eine nur im Umriß hingezeichnete Gruppe um Maria befindet sich rechts, eine Reiterschwadron mit dem Hauptmann darunter links; davor im Vordergrund eine dunkle Schaar von Hohepriestern; in der Mitte zwei turbangeschmückte Männer, die von Golgatha wegeilen. Die prinzipiellsten Veränderungen des vierten Zustandes geschahen nun durch die Streichung der linken Vordergrundsgruppe und der einen der laufenden Mittelgrundsfiguren und dadurch, daß der böse Schächer, der im ersten Zustand sich noch im Licht befand, auch vom Dunkel überflutet wird, daß ebenso die Gruppe der Leidtragenden durchschattiert wird und daß endlich die ganze Kavalkade auf zwei Pferde, ein sich bäumendes und ein ruhig in Profilansicht stehendes, reduziert wird, wobei dann der Hauptmann, dessen Kopf einer Medaille des quattrocentistischen Medailleurs Pisanello (auf Giov. Franc. Gonzaga) nachgebildet ist, gerade umgekehrt wie auf dem ersten Zustand zu stehen kommt. Der Temperamentsunterschied der beiden Plattenzustände liegt, wie berührt, in der feinen und friedlichen Ausarbeitung einerseits, in der wilden, wuchtigen und mächtig groß hingestrichenen Kampfstimmung andererseits.

Christus dem Volke vorgestellt in Querformat (Abb, 16, 17, 18) ist vorzüglich durch die Korrektur interessant, die die Platte im fünften Zustand erlitt: die genrehaften Vordergrundfiguren vor dem erhöhten Tribunal, das auf das Vorbild eines Stiches von Lucas von Leiden (B. 71) zurückgeht, werden ausgeschliffen, um, wie Blanc meint, die Aufmerksamkeit nicht von der Hauptperson der vor unseren Augen sich abspielenden Tragödie, dem Eccehomo, abzulenken. Der sechste Zustand fügt dann noch die zwei quaderumsäumten Bogenöffnungen, mit der Halbfigur eines Flußgottes dazwischen, hinzu. —

Wir haben mit diesem letzten Blatt unsere technisch-ästhetische Rembrandt-Studie beschlossen. Wir haben den Meister kennen gelernt, wie er mit seinem bestimmten und in stetiger Entwicklung begriffenen Kunstwollen den Stoff und auch die Technik dirigiert hat in dem Bewußtsein dafür, daß dieses innere Gefühl immer die absolute Superiorität über alle materielle und technische Äußerlichkeiten haben muß. Ohne Zwiespalt geht es gewiß nicht immer ab; aber im Zwiespalt, im Dunkeln, im Kampfvollen ist ja alle Harmonie gleichsam teleologisch begründet. „Ohne das Schwerverständliche, Rätselhafte ist“, wie Wilhelm Bode sagt, „die Persönlichkeit Rembrandts nicht zu denken; der Reiz zu neuem Studium und der ewig wachsende Genuß seiner Werke liegt darin mit beschlossen.“





Abb. 1. MATTHAUS STOMER, Anbetung der Hirten
Neapel, Museo Nazionale □

Charakterköpfe des Seicento

Von Hermann Voss

II

Eine Studie zur sizilischen Malerei

Zu den am meisten vernachlässigten Gebieten der neueren Kunstgeschichte gehört das Seicento in Sizilien. Selbst ein überragender Meister wie Pietro Novelli ist außerhalb seiner Heimat wenig geschätzt und gekannt, z. T. wohl aus dem einfachen Grunde, weil man auf dem Kontinent kaum Gelegenheit hat, mit seiner Kunst vertraut zu werden. Über dem, was die sizilianische Malerei sonst im XVII. Jahrhundert geschaffen hat, ruht ein Halbdunkel, aus dem in verschwommenen Umrissen die Gestalten von wenigen bekannten Künstlern, wie Scilla, Rodriguez, Barbalunga u. a. hervorschauen. Kein mitteilsamer Künstlerbiograph erhellt uns, wie in Neapel de Dominicis, das trübe Dunkel; spärlich rinnen die Quellen, aus denen Namen und Schicksal der Sizilianer Secentisten zu ersehen wären[1]).

---

[1]) Hauptquellenwerke sind für Messina Filippo Hackerts Memorie de' pittori Messinesi (sehr unzuverlässig) und die anonymen Memorie de' pitt. Mess. e degli Esteri von 1821. Ferner: Guida per la Città di Messina scritta dall' Autore delle M. d. P. M. 1826. Vgl. auch Giuseppe La Farina, Messina e i suoi monumenti 1840. Mit sizilischer Malerei, Skulptur und Architektur im

Digitized by Google



Abb. 2. GERARD HONTHORST, Anbetung der Hirten
Wien, Galerie Liechtenstein

Und doch findet, wer die Reihe barocker Bilder und Fresken in Sizilien abschreitet, nicht wenig Arbeiten, die ihn mit besonderen Augen anblicken, und die ihm von individuell gearteten Künstlern zu erzählen wissen. Dazu hat der Historiker noch einen anderen Grund sich mit diesen Meistern zu beschäftigen, denn die vom italienischen Kontinent schärfer, als man vielfach glaubt, geschiedene Insel war von vornherein dazu prädestiniert, verschiedene Einflüsse in sich aufzunehmen, unter ihnen mit an erster Stelle solche nichtitalienischer, zumal nordischer Kunst. So ist für den Größten selber, Novelli, kein anderer als van Dyck das entscheidende Vorbild gewesen, der um 1624 sich einige Zeit in Palermo aufgehalten und dort verschiedene Werke gemalt hat. Es gibt Werke aus Novellis früherer Zeit, die direkt aus dem Schatze van Dyckscher Erfindung schöpfen, einzelne Figuren von ihm entlehnen; und das Malerische ist dem Monrealesen überhaupt erst vor den Gemälden des Vlamen aufgegangen, in denen sich der nordische Sinn für Farben- und Tonwerte ihm als etwas im Süden kaum Bekanntes offenbarte.

Mit dem Einflusse des van Dyck verbanden sich andere, z. T. nachhaltigere Einwirkungen, die sporadisch von verschiedenen Gegenden des Kontinents herüberdrangen. Barbalunga pflanzte Keime römischer Malerei (zumal Domenichinos) in den Boden Siziliens, andere knüpften an die Kunst des italienischen Nordens an; zu dem

Barockzeitalter beschäftigte sich neuerdings Enrico Mauceri (Aufsätze der Arte) wie Virgilio Saccà in „Michelangelo da Caravaggio pittore" Messina 1906. Beiden Herren bin ich für freundliche Auskünfte zu lebhaftem Danke verpflichtet.

Digitized by Google



Abb. 3. MATTHAUS STOMER, Heilige Familie
Neapel, Museo Nazionale □

benachbarten und sympathisierenden Neapel entwickelten sich ständige, enge Beziehungen. Von Neapel aus war es denn auch, daß einer der größten seiner Zeit, Michelangelo Merisio da Caravaggio, nach der Insel hinüberfloh, um sich vor seinen einflußreichen Widersachern in Sicherheit zu bringen. Caravaggios Bedeutung für die Malerei Siziliens entsprach der künstlerischen Potenz des Mannes; sie wäre vielleicht noch einschneidender gewesen, wäre nicht der Meister mit ebensolcher Eile, wie er gekommen war, wieder von der Insel geschieden. Seine Werke in Messina, Siracusa und Palermo blieben jedoch als stumme, keineswegs bedeutungslose Zeugen seines Wirkens und Schaffens zurück.

Eine große Menge von Künstlern des Kontinents arbeitete zeitweilig für Sizilien oder war hier vorübergehend tätig. Nicht nur die Italiener, sondern auch die Ausländer naturalisierten sich schnell, sodaß, was einheimisch und was zugewandert ist, sich nicht immer voneinander trennen läßt. Zumal an holländischen und flandrischen Namen sind die Memorie reich; die Casembrot, Jan van Houbraken u. a. hat man sich sicherlich als fast restlos naturalisierte Sizilianer zu denken, die nur ein dünner Faden mit der heimischen Kunsttradition verknüpfte.

Häufig genug sind die Fälle, in denen überlieferte Namen sich nicht mehr bestimmt mit einem Œuvre verbinden lassen oder umgekehrt; in anderen Fällen gelingt es wohl, ein oder zwei Bilder zu finden, an denen traditionell ein Künstlername hängt — aber das übrige Werk des Meisters muß erst mühsam aus anonymen oder falsch

Digitized by Google



Abb. 4. MATTHAUS STOMER, Das Wunder der Brote
Neapel, Museo Nazionale

attribuierten Gemälden zusammengestellt werden, die z. T. aus entlegenen und unbeachteten Galerien heranzuholen sind.

Es ist dies im besonderen der Fall eines Meisters, der gänzlich vergessen worden ist, und den wir heute mit einem relativ reichen Œuvre wieder rehabilitieren möchten.

II. Matthäus Stomer.

Wenn man den Namen dieses Malers bei Nagler sucht, so stößt man sogleich auf eine Namenkonfusion, die anzeigt, welches Dunkel um die Person des Mannes herrscht. Nagler kennt drei Künstler dieses Namens, nämlich Joh. Baptist (bei Guarienti Giovanni, bei Dominicis Matteo oder Bartolommeo), angeblich in Neapel tätig, Matthäus, Schlachtenmaler zu Verona und nochmals Matthäus, „vielleicht" Vater des Obigen, gegen 1640 in Messina tätig. Von diesen drei „Stomer" oder „Stom" (auch Stoms und Stohom) genannten Malern scheidet der mittlere als ganz abseits stehend und beträchtlich später aus. Dagegen ergibt sich bald, daß die beiden anderen nicht Vater und Sohn, sondern eine einzige Person sein müssen und von Nagler nur getrennt worden sind, da er aus verschiedenen, sich in Kleinigkeiten widersprechenden Quellen geschöpft hat.

Von dem erstgenannten Stomer weiß er nämlich zu berichten, daß er in Neapel gelebt und historische und biblische Darstellungen gemalt habe. Er zitiert fünf Passions-



Abb. 5. MATTHAUS STOMER, Gefangennahme Christi
Neapel, Museo Nazionale

darstellungen, die als Nachtstücke aufgefaßt waren. Wir werden sehen, daß diese ziemlich auffällige Notiz gerade auf den dritten, sizilischen Stomer zutrifft, und daß das Museo Nazionale zu Neapel noch heute Passions- und biblische Darstellungen mit nächtlicher Beleuchtung von ihm hat, in denen er an den in Italien sehr geschätzten „Gherardo dalle notti" anknüpft. Da er, nach Abr. Casembrots Memorie zu schließen, erst etwa in den dreißiger Jahren zu Messina tätig war, so wird wahrscheinlich, daß er vorher in Neapel sich aufhielt, nachdem er um 1615 etwa in Rom unter Honthorst studiert hatte.

Was wir sonst über ihn wissen, ist dürftig. Nagler zitiert die Signatur eines seiner Bilder in S. Cecilia zu Messina (nicht mehr vorhanden), durch die er als Vlame gesichert wird; im übrigen müssen uns seine Werke über den Mann und seine künstlerische Stellung aufklären. Wenige Gemälde sind es, aus denen wir uns zunächst einen Begriff von seinem Stile zu schaffen haben. Im Museum zu Palermo ist von ihm ein S. Gaetano, dem eine Madonna erscheint. Das ist ein Bild vollkommen honthorstschen Charakters, mit der typischen Beleuchtungsart jenes Meisters, mit einem ganz verwandten, nur mehr rotbraunen Ton, dazu in den Typen ganz ähnlich wie der Vorgänger, so bei dem kerzentragenden Knaben, dem wie bei Honthorst angestrahlten Heiligen, der anmutigen, etwas leeren Madonna. Schöner und geradezu ein Meisterwerk ist die Geißelung Christi, die in der Madonna del Rosario aufbewahrt wird, leider in ungünstigem Lichte zwischen den Fenstern, wo sie doch neben dem

Digitized by Google



Abb. 6. MATTHAUS STOMER, Christus in Emaus
Neapel, Museo Nazionale

Altarbilde van Dycks, den Bildern und Fresken Novellis und den Stucchi des Serpotta keineswegs zurückbleibt. Was am stärksten wirkt, ist die wie in sich gekauerte Figur des Heilandes, die seelisch tiefer ist als solche Gestalten sonst bei Honthorst zu sein pflegen (cfr. etwa das Bild in den Cappuccini zu Rom). Man bemerkt, daß der Künstler weniger phlegmatisch ist als sein holländischer Lehrer; ein gewisser heftiger Zug, zumal als Ausdruck des Sich-Verwunderns, ist in seinen Typen häufig — immerhin verleugnet sich die honthorstsche Schulung auch hier in der Technik wie im Helldunkel keinen Augenblick.

Bis ins Kleinste nun entspricht diesen beiden traditionell „Stomer" genannten Gemälden eine Reihe hervorragender Bilder im Museo Nazionale zu Neapel, die unter der fälschlichen Bezeichnung „Christoph Storer" bekannt und in den Führern erwähnt sind. Die Zuweisung an Storer beruht offensichtlich auf einer Namenverwechslung; Storer, dem allerdings das Glück zuteil wurde in Sandrarts Teutscher Akademie genannt zu werden, ist ein ziemlich schwacher Manierist aus den Kreise der Procaccini, der in Süddeutschland und Mailand tätig gewesen ist, und dessen Werke mit dem gesamten Kreise, den wir hier behandeln, ganz außer Fühlung stehen. Die Beziehung der Neapler Bilderserie zu Gerard van Honthorst steht bereits bei Betrachtung der „Geburt Christi" außer Zweifel. Gemälde wie die bekannten beiden Präsepienbilder der Uffizien oder (und zwar noch in engerem Sinne) das von uns in Abb. 2 gebrachte



Abb. 7. MATTHAUS STOMER, Befreiung Petri
Neapel, Museo Nazionale

der Sammlung Lichtenstein in Wien nähern sich in Beleuchtungsart, Typen, Komposition, Farbe der Neapler Geburt ganz außerordentlich.

Allein es besteht doch ein bedeutender Abstand zwischen den beiden Meistern, der sich schon bei Betrachtung der Photographien deutlich fühlbar macht: der Faltenwurf Stomers ist gegliederter, seine Zeichnung schärfer, auch härter, oftmals detaillierter, das Helldunkel hat teils etwas sehr Unvermitteltes, Springendes, teils eine gewisse Trockenheit. Bei Kenntnis der Originale ergibt sich noch als ein Hauptunterschied das trübere, fast rotbraune Kolorit des Stomer, das stumpfere Töne bevorzugt und manche seiner Bilder in einen gewissen matten Ton einhüllt — anstelle der lebhaften Lokalfarben bei Honthorst besitzt Stomer nur ein gedämpftes Rot und ein stumpfes Blau. Nicht zu vergessen auch die trockenere, nicht honthorstartig glatte oder fette Technik.

Über den Ausdruck der — bei Anschluß an Honthorst auch hier — durchaus selbständigen Typen ist zu sagen, daß ihnen durchgehends eine gewisse Spannung, ein oftmals heftiges Staunen eigentümlich ist, worin sich eine feinere psychologische Unterscheidungsgabe äußert als in den gleichmäßigen, mehr äußerlich bewegten Köpfen Honthorsts; es stimmt hierzu, daß die Gesten lebendiger und ausdrucksvoller gefaßt sind: möglich, daß in diesen Eigentümlichkeiten sich nicht bloß die intime Fühlung mit der südländischen Mimik und Gebärdensprache, sondern auch das eigene lebhafte flandrische Temperament des Künstlers ausspricht.

An die Geburt Christi schließt sich die Heilige Familie besonders eng an. Das Schema (mit dem herzueilenden Giovannino) ist der italienischen Kunst seit dem

Digitized by Google



Abb. 8. MATTHAUS STOMER, Christus und Nikodemus
Darmstadt, Museum

Quattrocento geläufig, auch sonst ist der Charakter der Formen nnd die Komposition wesentlich italienisch — eigenartig und nordisch gemahnend nur die Einführung der Kerzenbeleuchtung. Die überaus starke Artikulation des Körpers Jesu fällt jedem ebenso auf wie das schön erfundene, lässige Zurücklehnen der Madonna und ihre fast van Dyckisch gebildete und elegant gelagerte Hand.

Im Verfolg der weiteren Darstellungen des Neapler Zyklus drängt sich eine gewisse Gleichförmigkeit des Ausdruckes nicht angenehm auf; doch sind unter den Köpfen einige von sehr lebendiger und dramatischer Wirkung, die über Honthorsts Fähigkeiten weit hinausgreifen und sich unmittelbar mit den durchgefühlten, innerlich beseelten Physiognomien des Caravaggio vergleichen. Die durchgehends festgehaltene Fassung der Szenen im halbfigurigen Breitbild (venezianischer Herkunft) überrascht besonders im letzten Bilde der Folge, der Befreiung Petri, wo die Beschränkung auf halbe Gestalten ebensowohl den natürlichen Forderungen der Szene wie denen der Tradition widerspricht.

Zusammen mit den Neapler Gemälden ist ein „Gespräch Christi mit Nikodemus" in Darmstadt zu nennen, das der Katalog sowie Woltmann-Wörmanns Geschichte der Malerei dem Honthorst zuweisen, während es von anderer Seite mit einem Gemälde in München in Beziehung gesetzt wurde, über das noch zu reden sein wird. Der richtige Autorname ergibt sich bei einem Vergleiche mit den Neapler Bildern, zumal dem Emaus sehr leicht; nicht bloß Typen und sonstige künstlerische Indizien stimmen

Digitized by Google



Abb. 9. MATTHAUS STOMER. Pilatus wäscht sich die Hände
Paris, Louvre □

mit jener Serie überein, sondern das Bild gliedert sich nach Inhalt, Proportionen[1]) und Komposition ganz ungezwungen in die Folge ein, der es vielleicht ursprünglich zugehört haben mag.

Genau wie das Gemälde in Darmstadt verhält sich zu der Neapler Folge ein schöner „Gherardo dalle Notti" des Louvre, der Pilatus darstellt, wie er sich die Hände wäscht. Die Zusammengehörigkeit mit jenen Gemälden wird diesmal schon durch die Maße evident, die genau mit jenen des „Brodwunders" übereinstimmen (1,53×2,05). Das Bild weicht insofern von dem gewohnten Schema ab, als es außer der Hauptszene im Vordergrund eine andere im Mittelgrund bringt: die Kreuztragung; allein — ganz abgesehen von dem charakteristischen rotbraunen Kolorit — Zeichnung der Typen, Gewänder, Hände sind so völlig stomerisch, daß die Zuweisung an den Meister unabweisbar erscheint. Im besonderen wolle man den Kopf des Pilatus nach Beleuchtung und Ausdruck mit dem des befreiten Petrus, den rechts hinter dem Vorhang hervorblickenden Mann mit jenem hinter dem Christus des „Emaus" vergleichen.

---

[1]) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Aldo de Rinaldis, der diese Serie für mich genau hat nachmessen lassen, weichen die einzelnen Bilder beträchtlich von einander ab. Die Maße sind: Abb. 1: 1,225×1,82, Abb. 3: 1,55×2,08, Abb. 4: 1,53×2,05, Abb. 5: 1,535×2,09, Abb. 6: 1,575×2,02, Abb. 7: 1,27×1,82. In den Verwaltungsräumen des Museums befindet sich noch „eine Anbetung des Kindes", im Formate 1,26×1,84, offenbar ebenfalls zugehörig. — Das Darmstädter Bild mißt 1,24×1,71.

Digitized by Google



Abb. 10. MATTHAUS STOMER, Gefangennahme Simsons
Turin, Pinacoteca Reale

Mehrere der Darstellungen in Museo Nazionale leiten hinüber zu einer „Gefangennahme Simsons“ einem Bilde von sehr großen Verhältnissen in der Turiner Galerie (2,12×2,72), das wieder dem Honthorst zugewiesen ist, und das wir nach einem wenigstens materiell getreuen Stiche des Galeriewerkes reproduzieren. Koloristisch vertritt es wiederum eine von Honthorst abweichende Nuance: die Farbe ist sehr gleichmäßig, bräunlich-rötlich; nur ein wenig keineswegs ausgesprochenes Blau tritt gelegentlich hervor. Daß ein Werk des gleichen Meisters wie in Neapel vorliegt, bedarf gegenüber den Abbildungen keiner langen Begründung. Man beachte nur Typen und Ausdruck der Figuren, sowie die Handbewegung Simsons, die ganz wie die des befreiten Petrus anmutet, ferner Haltung und Kopf des herzueilenden Knaben, die vollkommen denen des Mannes rechts auf der „Gefangennahme“ entsprechen, endlich auch die zurücklehnende Pose Simsons selber (cfr. die Madonna der h. Familie) und Einzelzüge wie die Verwendung eines Vorhangs als Hintergrundes (wieder wie auf der h. Familie).

Die Handlung, die auch hier beim Lichte einer Fackel vor sich geht, macht von neuem deutlich, daß dem Künstler wichtige Anregungen von seiten des „holländischen Caravaggio“ gekommen sind; auch der liebt es, solche effektvolle Staatsaktionen zu geben, bei denen eine Reihe von Charakteren auf engem Raum vereinigt sind und beim grellen Lichte einer Kerze oder Fackel in verschieden gefärbten Gesichtsausdrucke wirksam gegen einander stoßen. Stomer ist freilich gewaltsamer als der meist beschauliche Lehrer; die bei diesem fast nie mangelnde humoristische Note (cfr. den

Digitized by Google



Abb. 11. MATTHAUS STOMER, Ceres und der höhnende Knabe
München, Alte Pinakothek □

Dresdner Zahnarzt) ist hier durchaus abwesend. Das eigentliche Genre scheint Stomer überhaupt nicht zu liegen.

Dem Turiner Gemälde steht eine mythologische Darstellung der Münchener Pinakothek in manchem Betracht sehr nahe. Der Gegenstand ist, wie Ceres auf der Suche nach ihrer Tochter Proserpina bei einer Alten einkehrt und, hastig sich mit dem gebotenem Trank erquickend, dabei von einem Knaben verhöhnt wird. Vergleicht man das Münchener Bild mit dem Simson in Turin, so wird ein bestimmtes Kompositionsschema des Meisters klar erkennbar, das sich dem Reliefstile stark nähert, insofern es sich nicht der gesamten Tiefe des Raumes bedient, sondern die Figuren in eine Ebene stellt, parallel zum Bildrande und mit einer gewissen Bevorzugung der Profilansicht. So sind sich auf dem Münchner Gemälde der spottende Knabe und die müd niedersitzende Ceres fast in Profilhaltung einander gegenüber gestellt; die von hinten sich vorbeugende Alte sorgt mit der Faceansicht ihres Gesichtes für eine engere Verbindung zwischen den beiden Hauptgestalten. Ähnlich ist die Komposition des Simsonbildes, die bei sehr großen Verhältnissen sogar an Schematismus streift, zumal auch die Akzessorien (der Vorhang, das Bett, der Hund) die Richtung parallel zum Bildrand aufnehmen und betonen. Selbst in den Neapler Halbfigurenbildern sowie besonders in den Darmstädter Gemälden verraten sich die gleichen Tendenzen.

Digitized by Google

Einen vollständigen Katalog der Werke zu geben, die Stomer zuzuweisen sind, liegt nicht in unserer Absicht, umsomehr da man sich bei der Begründung der Attributionen sehr häufig selber zu wiederholen haben würde. Hingegen wird eine kurze Aufstellung der Gemälde die sich in Sizilien befinden und in denen man den Stil des Künstlers ohne weiteres erkennen kann, wohl willkommen sein.

Palermo. Museum. S. Gaetano, dem die Madonna erscheint.

Madonna del Rosario. Geißelung Christi.

Catania. In dem sehr vernachlässigten Museo dei Benedettini befindet sich ein schlecht erhaltener „Tod des Seneka", der offenbar Stomer zuzuweisen ist. Seneka (fast ganz nackt) sitzend, mit ausgestreckter Linken gestikulierend; ein Jüngling seine Worte niederschreibend. Beleuchtung durch eine Fackel, wie bei dem Turiner Gemälde, an das gerade dies Bild stark erinnert.

Ebenda als „Gherardo dalle Notti" eine Verspottung Christi. Christus, in rotem Mantel, blickt mit gefesselten Händen dumpf vor sich hin. Links ein paar sehr harmlose Niederländer (obschon es sizilische Modelle sind) herzudrängend, darunter der gewohnte Knabe mit dem Lichte in der Hand.

Messina. Im Museum wieder eine antike Heldengeschichte, Mucius Scaevola die Hand ins Feuer legend.[1]) Offenbar war für den Maler weniger der Heldenmut des Römers als die Leuchtkraft der Flamme der Ausgangspunkt. Interessant das Physiognomische bei dem links sitzenden Porsenna, der bewundernd dem Scaevola zuschaut. Rechts wieder die beobachtenden Zuschauer, diesmal als Krieger verkleidet. Als Nebenvorgang die Episode, wie ein Verwundeter eben fortgetragen wird.

Überblickt man die ganze Reihe von Bildern, deren Taufe auf einen Namen, und zwar den des Stomer, wie ich glaube, gleich einleuchten wird, so ersieht man schon aus dem Überwiegen des Dramatischen, Erzählenden wie der Bevorzung biblischer oder antiker Gegenstände, daß der Gesichtskreis dieses Honthorstschülers denn doch ein wesentlich anderer ist als der seines Lehrers, dessen Kunst ihm allerdings in vieler Hinsicht als Ausgangspunkt der eigenen Produktion gedient hat. Unter der Einwirkung südlicher Malerei und — wohl mehr noch — südlicher Menschen streift er mit Bewußtsein das Genrehafte und Anekdotische seines Vorgängers ab; wie er äußerlich genommen die Historien- und religiöse Malerei bevorzugt, so wird der Mensch selber in seiner plastischen Erscheinung für ihn von größerer Wichtigkeit, der Ausdruck geht über zu stärkerer Intensität und sogar zu einem gewissen düsteren Ernst, zu dem die Beschränkung des Akzessorischen und des farbigen Charakters trefflich stimmt. Auch wo sich Stomer im Idyllischen oder Genrehaften versucht, wie in den (wahrscheinlich frühen) Darstellungen der Jugend Christi zu Neapel, weicht er doch von Honthorsts weicherer Art schon fühlbar ab. Später bevorzugt er dann sichtlich die dramatischen Szenen und wählt dementsprechend das ganzfigurige Bild, gelegentlich — wie in der Turiner Gefangennahme Simsons — bei Wahl größter Dimensionen.

---

[1]) Bei V. Saccà, a. a. O. pag. 52 erwähnt und mit Recht dem Ger. van Honthorst abgesprochen. Ohne eine neue Attribuierung.

Mit seiner wachsenden Assimilation an die italienische Umgebung ist Stomer ein noch deutlicheres Beispiel des Zuges zur nationalen Selbstentäußerung, von dem die Geschichte der nordischen Künstler in Italien so viel zu erzählen weiß, als Honthorst, bei dem schon das Bevorzugen des rein Genrehaften den Holländer verriet. Gleichwohl ist auch Stomer im Grunde Niederländer geblieben, so sehr ihn der längere Aufenthalt im Süden an die neue Umgebung gefesselt hat.

Es ist interessant zu wissen, daß das Verhältnis des Künstlers zu seiner zweiten Heimat doch kein ausschließlich rezeptives gewesen ist: sein rückwirkender Einfluß auf die sizilische Kunst ist so weit gegangen ihm einen — so scheint es wenigstens — einheimischen Künstler von Talent als Schüler zuzuführen, dessen wenige anonyme Arbeiten ich in kurzem in diesen Blättern zusammenstellen werde.



La collezione Doria Pamphily

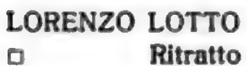
di Art. Jahn Rusconi (Rom)

Le collezioni private d'Italia comprendono una tale ricchezza di opere d'arte, che, se fossero unite insieme, formerebbero una raccolta degna delle più famose gallerie d'Europa. Le raccolte romane, in questa bella serie, sono certamente tra le più notevoli e le più ricche.

Non occorre ricordare le celebri gallerie dei Doria, dei Colonna, dei Barberini e dei Rospigliosi: esse sono largamente aperte al pubblico, e ognuno può visitarle. Ma, accanto a queste collezioni aperte a tutti, ve ne sono altre appartenenti alle stesse famiglie, e che non sono meno ricche e meno interessanti, e che tuttavia ben poche persone hanno veduto. Vale la pena di parlarne e di renderle note. Le opere che le compongono non sono mai uscite degli appartamenti privati di queste famiglie storiche, e sono ignote alla maggior parte del pubblico. Parliamone, oggi che si trovano ancora riunite nella loro cornice naturale, già che, contrariamente alle collezioni esposte, esse possono da un giorno all' altro andar disperse.

Si sa infatti che i proprietari delle gallerie Doria, Barberini, Rospigliosi e Colonna non sono liberi di disporre a loro beneplacito nè dell' insieme nè di parte di queste storiche raccolte. Fino al 1902 queste gallerie erano sotto l'autorità dell'editto Pacca, e, praticamente, lo sono ancora. Il papa Pio VII, sempre amoroso della bellezza e della fama artistica di Roma, completando una legge redatta nel 1802 del cardinal Doria Pamphily, pubblicò nel 1820 il famoso editto Pacca, contro l'esportazione delle opere d'arte, e fece fare l'inventario di tutte quelle che erano conservate nel suo stato. L'editto stabiliva che ogni opera d'arte appartenente ad una congregazione od a privati non potesse essere venduta nè potesse uscire dagli stati pontifici senza un' autorizzazione del governo. Era una legge molto poco liberale certamente, ma molto patriottica ed assai utile. Del resto non era questa la prima legge del genere in Italia. Fin dal 1775 Carlo III, re di Napoli e delle Due Sicilie aveva pubblicato una legge quasi identica, e poco dopo, la repubblica cisalpina, quella di Venezia, i governi di Milano e di Parma seguirono il suo esempio. A Roma, del resto, la conservazione delle collezioni storiche si collegava da parecchi secoli al diritto di primogenitura: le raccolte restavano indivisibili e appartenevano al primogenito della famiglia. Cosi ben prima dell' editto Pacca, a salvaguardia di questo diritto, ogni famiglia romana dovette presentare al camerlengo della chiesa, insieme con l'inventario delle altre proprietà, anche quello delle sue collezioni di opere d'arte. È per tal motivo che noi possediamo ancora l'inventario della galleria Barberini presentato nel 1678 dal cardinal Francesco Barberini e nel 1703 dal cardinal Carlo Barberini: quello della galleria Doria Pamphily presentato nel 1819 da don Luigi Doria Pamphily Aldobrandini, il quale confermava il giuramento fatto nel 1709 da don Camillo Pamphily Aldobrandini, di conservare il privilegio della primogenitura istituito da Innocenzo X, e gli inventari della galleria Colonna e di tutte le altre collezioni.





LORENZO LOTTO
Ritratto



SEBASTIANO DEL PIOMBO
Ritratto di Andrea Doria

Costituito il regno d'Italia, il governo restò trent' anni senza regolare la questione della proprietà artistica, e si limitò a riconoscere come valide le varie leggi regionali che erano fino allora in vigore. Finalmente nel 1902, per mettere un termine a questo stato di cose che dava origine ad una grande confusione, si decise a proporre una legge che fu approvata dal Parlamento. Questa aboliva tutti le precedenti e lasciava ai proprietari delle opere d'arte ogni libertà di venderle, riservando allo stato un diritto di prelezione. Nel caso che lo stato non volesse o non potesse acquistare questa o quell'opera, il proprietario potrebbe disporne liberamente; soltanto egli dovrebbe pagare una tassa proporzionata al prezzo della vendita. Questa legge, tuttavia, lungamente attesa, appena pubblicata fu oggetto di così aspre critiche e sollevò tali e tante proteste che il governo dovette ritardarne l'esecuzione.

Così le antiche leggi regionali, e per Roma l'editto Pacca, sono virtualmente rimasti in vita. Gli enti morali, le chiese, le congregazioni non possono vendere nè cedere le opere d'arte che posseggono, e i privati ritornano sotto le leggi anteriori. Ma se le opere d'arte catalogate negli antichi inventari rimangono inalienabili, quelle conservate negli appartamenti privati che non fanno parte delle gallerie storiche, vi sfuggono. Conformandosi alle prescrizioni di Pio VII, i Doria, i Colonna e le altre famiglie presentarono i loro antichi inventari, senza credersi obbligati d'inscrivere tra

Digitized by Google



BRONZINO □

Ritratto di Giannetto Doria



VELASQUEZ
□ Ritratto

le opere fidecommissarie quelle che erano entrate in seguito nei loro palazzi, o che non avevano mai fatto parte del patrimonio compreso nel diritto di primogenitura. Cosi queste opere rimangono fuori del controllo dello stato, e se i loro proprietari volessero un giorno disperderle, lo stato non potrebbe in alcun modo protestare e reclamare. Di queste raccolte private, strettamente private, parleremo in queste colonne: esse contengono dei capolavori che è interessante far conoscere.

* * *

La collezione di quadri conservata negli appartamenti del principe Doria Pamphily è senza dubbio la più ricca e la più importante di Roma, come la sua galleria, dopo il passaggio allo stato della galleria Borghese, è certamente la regina delle gallerie private.

Il cardinal Giovanni Battista Pamphily, eletto papa il 29 settembre 1644 col nome di Innocenzo X, fu il fondatore della grandezza della sua casa. Ma è a sua cognata, la famosa donna Olimpia, nata Maldachini di Viterbo, che la sua famiglia deve tutto ciò che egli fece per essa. La collezione di quadri è dovuta in gran parte al desiderio di grandezza e di splendore della cognata del Papa. Questa raccolta — come le altre raccolte dell' epoca — non è stata riunita per amore dell' arte e della bellezza, ma per obbedire alla moda del tempo, ed essa proviene in gran parte dal l'ammiraglio Andrea Doria, il quale possedeva a Genova una ricchissima raccolta di quadri. La maggior parte dei quadri conservati negli appartamenti privati sono stati

Digitized by Google

raccolti in quel tempo: essi sono forse i capolavori di tutta la collezione, compresa anche tutta quella esposta al pubblico. Ad eccezione dei quadri famosi del Velasquez di Raffaello e di Tiziano, la galleria Doria non ha molte opere che possano venir paragonate ai quadri della raccolta privata.



FILIPPO LIPPI ▫ L'Annunciazione

L'Ammiraglio Andrea Doria ha fornito a Sebastiano del Piombo il soggetto per uno dei suoi più belli e più profondi ritratti. Si può anzi dire che in nessun altro l'artista ha rivelato cosi completamente la sua grandezza. Il seguace del Giorgione resta fedele alle antiche tradizioni dei suoi maestri, allora quando l'arte veneziana non era ancora corrotta dalle imitazioni mal comprese di Michelangelo. Vi è tuttavia, in questo ritratto qualche cosa che non è più veneziano, ma è l'effetto di una modificazione lenta, si direbbe quasi naturale e necessaria: questo quadro rappresenta magnificamente un momento di quella evoluzione, la quale, attraverso tante belle opere, guidava il maestro della Fornarina degli Uffizi, alla Flagellazione di S. Pietro in Montorio. Il quadro é dipinto assai semplicemente, con toni grigi, senza il colorito sfavillante dei veneziani, ma assai prossimo alla loro arte di ritrattisti. Sebastiano de Piombo ha rappresentato un' imagine viva e vera: egli ha espresso, con una originalità forse unica, la grandezza di uno spirito potente e d' un forte carattere.

Un altro bellissimo ritratto ci parla ancora della scuola veneziana. È un ritratto maschile di Lorenzo Lotto. Il Lotto, che nei suoi primi anni è tanto affine al suo maestro Giovanni Bellini, qualche anno più tardi ha preso dal Giorgione il suo colore vibrante e qualche cosa del suo sentimento. Il quadro della collezione Doria si deve attribuire alla sua migli-



FRANCESCO PESELLINO ▫
Scena della vita di Papa Silvestro

Digitized by Google



FRANCESCO PESELLINO □
Scene della vita di Papa Silvestro

ore età. Come in quasi tutti i ritratti del Lotto, una tristezza desolata arde in questo della collez. Doria, che ha un' affinità assai grande con quello della galleria nazionale Borghese. In questo, come in quello, la figura del personaggio ritratto è poco simpatica: il suo aspetto è piuttosto volgare e i suoi tratti sono senza bellezza, ma il maestro ha saputo dargli un fascino penetrante. La mano sinistra è appoggiata sul cuore come per comprimervi la pena interna, e tutta la figura esprime una sofferenza tenera ed appassionata. Egli è ancora giovane, ma intorno alla pietra sulla quale sono incisi i suoi 37 anni, l'edera si arrampica e forma una stretta corona che già si rinserra, e lì accanto, in un bassorilievo, un amorino tiene in equilibrio una bilancia, posando i piedi sui piatti, e impedendo loro di pendere da una parte o dall' altra. L'amore e il dolore sono fissati per sempre nel cuore, cui indica il dito teso della mano destra: nella piega delle labbra, nello sguardo stanco si legge una rassegnazione senza speranza.

Questo ritratto era indicato, nell' inventario della collezione, come il ritratto di un giudice: non si sa per quale motivo, e non osiamo supporre, tanto l'ipotesi è ridicola, che sia stato a motivo della bilancia. Sembra invece più probabile che si possa riconoscervi un ritratto del maestro stesso: certo in nessun altro quadro Lorenzo Lotto ha espresso con una tale vivezza la sua anima, tutta la sua anima. Quella malinconia amorosa, fatta di ricordi e del rimpianto di tutte le cose perdute, di tutte le cose che non si sono avute, piange e si lamenta in questo ritratto, con una voce che turba e commuove.

La scuola veneta, della sua età più matura, prossima alla decadenza, ci presenta un altro mirabile ritratto, che attesta la forza di questa scuola, pur nella piena decadenza dell' arte in Italia. È il Tintoretto che ci riassume questa volta tutta l'energia e la giovinezza della scuola derivata da Tiziano; ed è al Tiziano che bisogna avvicinare questo semplice e potente ritratto, della grandezza e della ricchezza propria agli ultimi tempi del maestro. Si può dire che tutta la scuola veneta è in quest'opera magnifica, poichè tutti gli artisti anteriori sembrano aver concorso alla rap-

Digitized by Google



B. PARENZANO ◻
S. Luigi che fa l'elemosina

presentazione di questo tipo, che ha degli uni la finezza paziente, degli altri la rude ed energica espressione, e dei migliori il colorito elegantemente veneziano.

Il Bronzino, questo strano imitatore di Michelangelo, i ritratti del quale sono di una eleganza così ferma e di una così nobile potenza, è rappresentato da un ritratto di Giannetto Doria. Il famoso ritratto di Stefano Colonna, già nella galleria Sciarra, ed ora nella galleria Nazionale Corsini, era già caratteristico della grandezza del suo stile. Ma in questo della raccolta Doria alla forza dell' espressione egli aggiunge quella distinzione squisita che fa di lui uno dei ritrattisti più moderni e più seducenti del XVI secolo. La mano destra di questo giovane è incomparabile: essa si appoggia all' anca con una grazia leggera: le dita un pò piegate hanno la delicatezza raffinata d'una mano di donna: e tuttavia questa è la mano di un guerriero. Gli è che il Bronzino amava la grazia unita alla forza, e nessuno ha saputo esprimerla meglio di lui. La bocca serrata, un pò sdegnosa, gli occhi incerti e vaghi ci definiscono un carattere di una grazia indecisa e leggera.

Questo ritratto può essere considerato come uno dei migliori di tutta la scuola fiorentina. Esso ricorda imperiosamente il preteso ritratto del Valentino, un tempo in una galleria privata di Roma ed ora nella collezione Rotschild, che è stato a lungo attribuito a Raffaello. Il ritratto della raccolta Doria mi sembra prezioso per la giusta attribuzione del famoso Valentino. Le qualità caratteristiche del Bronzino si esprimono ugualmente bene nelle due tele: si potrebbe anzi dire che l'una è una imitazione dell' altra. Gli è che tutte e due si richiamano a motivi cari all' artista, quali li vediamo nelle sue pitture di Londra e di Firenze.

Digitized by Google



B. PARENZANO □
Tentazione di S. Antonio

Il ritratto della collezione Doria è meno celebre di quello dell' antica galleria Sciarra, poichè non ha mai avuto la fortuna di un battesimo cosi nobile ma nel l'opera del maestro, non è meno significativo.

Al Velasquez, il pittore incomparabile del grande ritratto di Innocenzo X, appartiene senza dubbio un altro quadro della raccolta privata, attribuito lungamente a van Dyck. È un piccolo ritratto di giovane, che sembra uno studio per un' opera maggiore. È forse uno studio per il ritratto d'uno dei figli di Filippo IV.? Non si sa. In ogni modo l'opera è tutta nello spirito del maestro. Il colorito brillante si accorda mirabilmente all' espressione giovane e ardita del fanciullo, i tratti del quale recano la marca d'una razza forte e audace. I suoi occhi sopratutto e la sua bocca esprimono una fierezza energica: essi sembrano annunciare in questo volto ancora infantile, una personalità che lascierà traccia di sè nella storia del XVII secolo, un eroe futuro o un conquistatore.

La scuola fiorentina è rappresentata in questa collezione da un bel quadro di Filippo Lippi.

Le opere di questo delicato discepolo di Masaccio sono abbastanza rare a Roma: non se ne possono citare che due: un capolavoro di lui quasi ignorato, al museo del Laterano, e un' interessante pittura nella collezione della signorina Hertz. L'Annunciazione della collezione Doria è una piccola composizione nella quale il maestro ha messo tutta la sua arte. La Vergine, sorpresa, ascolta con emozione la parola dell' angelo, il quale è giunto a lei non col consueto bastone, ma con un ramo di giglio fiorito. Il pittore ha saputo ringiovanire la tradizione, e trasformare un

Digitized by Google

soggetto antico in un motivo di grazia e di bellezza. Si direbbe che un raggio di sole illumini il cielo.

Due opere di grande importanza per la storia dell' arte italiana, si ricollegano a Fra Filippo, due opere del Pesellino il suo misterioso allievo. Le pitture del Pesellino sono rare e poco conosciute: in tutto, in Italia e all' estero, non se ne conoscono più di una dozzina. Ma è un maestro dei più interessanti poichè vediamo in lui l'arte di Filippo Lippi trasformata da Masaccio. Gli affreschi del Carmine a Firenze, che, secondo il Cellini, sono stati scuola di tutti i grandi artisti devono aver agito potentemente sullo spirito del giovane allievo del Lippi. Ritroviamo in lui qualche cosa della grandezza di Masaccio nell' ampiezza delle figure e nell' ordinamento della composizione. Il Lippi, quantunque allievo di Masaccio, si riattacca a Beato Angelico, il Pesellino, quantunque allievo del Lippi, si accosta di più a Masaccio. Il senso della vita nella composizione, la grazia nell' esecuzione del dettaglio, la verità del carattere, animano queste semplici scene della vita di San Silvestro, e ne fanno dei quadri pieni d'anima e di grandezza.



HANS MEMLING
□ Deposizione

Come nel Pesellino vediamo l'arte di Masaccio ravvivarsi e modernizzarsi, così in due piccoli quadri di Bernardo Parenzano vediamo l'arte del Mantegna interpretata e trasformata con un sentimento da maestro. Il gusto dell' antichità, l'espressione della forza e del carattere risplendono anche in queste piccole scene insignificanti della vita di S. Luigi e di S. Antonio Abbate. Sono due saggi abbastanza esatti della maniera del Parenzano, grazie ai quali possiamo meglio comprendere l'influsso considerabile che il maestro di Padova ha esercitato sull' arte del suo tempo.



SCUOLA UMBRA □ Muse

Digitized by Google

Alla scuola del Nord si riattacca anche un Gesù fra i dottori, nel quale ritroviamo tutte le caratteristiche del Mazzolino e di Dosso, una piccola composizione che ha il colorito brillante cosi speciale e il gusto di alcuni dettagli dell' uno, dell' altro la profondità delle figure e la ricerca dell' espressione. È un quadro del più grande interesse, poichè noi vi vediamo le visioni di due artisti confuse in una sola.

È cosi piena di grazia e di spirito, questa scuola di Ferrara nella quale si uniscono l'arte di Raffaello e quella dei Veneziani! Molte pitture di questa scuola portano oggi in quasi tutte le gallerie, i nomi più illustri. Mazzolino e Dosso Dossi ne sono certamente i maestri più importanti, e le loro opere, disperse in tutta l'Europa, mostrano bene la grazia forte e suggestiva della scuola. È questa la sola volta che noi troviamo riunite in uno stesso quadro le qualità dei due più eminenti pittori della scuola ferrarese.

La scuola Olandese, che conta già nella galleria pubblica dei quadri cosi mirabili, è rappresentata, nella collezione privata, da una Lamentazione attribuita al Memling, e assai verosimilmente degna del grandissimo maestro. È questa un' opera squisita, dalla quale emana un' emozione d'una dolcezza imcomparabile e d'una invincibile tristezza; la sepoltura del Cristo non penetrò mai lo spettatore con una angoscia cosi dolorosa.

Questo piccolo quadro riassume, lui solo, tutti i meriti delle scuole del Nord alle quali i più semplici mezzi bastano per elevarsi alla più grande intensità d'espressione. Il colore vi ha insieme la profondità e lo splendore, i fondi sono resi con una perfezione minuziosa che ricorda i maestri più famosi del XV. secolo.

Ma se queste sono le opere più significative della preziosa raccolta, altre non meno degne di attenzione figurano e risplendono nelle belle sale dello storico e sontuoso palazzo romano. Sono tra queste un bel ritratto d'uomo del Vien, quattro Muse di scuola umbra, di una deliziosa poesia, una Deposizione del Vasari, un Caino che uccide Abele di Salvator Rosa, un grande quadro del Ribera, Agar che abbandona Ismaele, e alcuni paesaggi assai prossimi al Poussin e degni di venir paragonati al famoso Mulino della Galleria.



Zur Florentiner Trecentomalerei

Von Wilhelm Suida

Der Titel von Siréns eben erschienenem „Giottino"-Buche[1]) scheint eine klare definitive Beantwortung so mancher Fragen der Trecentomalerei zu versprechen. Nachdem in den letzten Jahren für den Meister der Sylvesterkapelle in S. Croce der von Ghiberti überlieferte Name Maso wieder zu Ehren gebracht worden war, kehrt Sirén ostentativ zu Vasaris „Giottino" zurück. Jedermann wird nun erwarten, daß Sirén sehr triftige Gründe hierfür hat. Das mag wohl sein, in seinem Buche hat er sie aber verschwiegen. Prüfen wir, worauf er sich stützt. Vasari als Trecentoautorität gegen Ghiberti auszuspielen, ist ein absonderlicher Gedanke; Vasari, der den historischen Giotto di Maestro Stefano, den Sirén eben rekonstruieren möchte, nicht einmal kennt! — Sirén zitiert die älteren Schriftsteller, welche Maso oder Giottino erwähnen, ausführlicher, als ich es in meinem früheren Aufsatze über diesen Gegenstand (Repertorium XXVII 1905) getan hatte, er übersieht aber eine von mir schon betonte Tatsache, daß Billi, der zuerst einen „Giottino" nennt, diesem die Sylvesterkapelle nicht zuschreibt, wohl aber der Verfasser des cod. Magliabecchiano XVII, 17 eine in Ognissanti noch erhaltene Verkündigung als Werk des „Giottino pittore di Stefano discepolo di Giotto" (der volle Name erscheint hier zum ersten Male) angibt. Diese Tatsache wird von Sirén mit keiner Silbe berührt; ob absichtlich als nicht in den Kram passend oder aus Versehen, weiß ich nicht. Wenn Sirén gegen Ghibertis Glaubwürdigkeit polemisieren will, sollte er doch Tatsachen bringen, nicht einen Fall wählen (Seite 7), in dem es gar nicht zu entscheiden ist, ob nicht Ghiberti doch Recht hat.

Auf Seite 52 wird Sirén dann endlich sehr offenherzig: er sagt, „hauptsächlich aus stilistischen Gründen" verlege er die von ihm zusammengestellten Werke in die Zeit 1350—1370 und „diese Zeitbestimmung des Œuvres" seines Künstlers habe ihn veranlaßt, „ihn eher Giottino als Maso zu nennen". Hier haben wir den circulus vitiosus. Ich gestehe, daß für mich nach wie vor gar kein Grund vorliegt, den von Ghiberti überlieferten Namen Maso aufzugeben.

Masos Œuvre sucht Sirén zu bereichern. Das Fresko der Capella di S. Giorgio in S. Chiara zu Assisi habe ich schon für Maso erklärt,[2]) was Sirén entgangen zu sein scheint. Zwei vorzügliche kleine Tafelbilder, das Dominikuswunder im Museo Cristiano des Vatikan und ein jugendlicher Johannes Evangelista in gotischem Dreipaß in der Universitätssammlung von Würzburg sind von Thode dem Meister mit vollem Rechte zugeschrieben worden, Sirén hat sie beide gar nicht erwähnt. Mit ebensolchem Recht hat aber Thode die Kreuzigung der Palestra, des alten Kapitelsaals in S. Francesco zu Assisi dem Künstler nicht zugeschrieben, was Sirén irrigerweise tut. Ein drittes

[1]) Oswald Sirén, Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei. Kunstwissenschaftliche Studien, Band I. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

[2]) Repertorium 1905, XXVII, pag. 488.

autentisches Werk Masos läßt Sirén unberücksichtigt, die Glasfenster der Capella Bardi in S. Croce, auf welche schon von mir und Venturi hingewiesen worden war. Ein sehr ruiniertes Fresko in dem Atelier des Bildhauers Romanelli neben S. Spirito in Florenz möchte Sirén seinem Künstler geben. Ich kenne das Werk lange, glaube aber, daß Sirén hier irrt. Allerdings rühren von demselben Autor die schönen Freskofragmente im ersten Klosterhof von S. Maria Novella her, aber auch diese sind nicht von Maso. Mir scheint der Autor identisch mit demjenigen, der die Vertreibung des Herzogs von Athen in Via Ghibellina malte. Mehr möchte ich vorläufig darüber nicht sagen, da ich meine Hypothese über den wahren Autor noch einmal überprüfen will. Sehr zweifelhaft scheinen mir auch die meisten der von Sirén neu eingeführten Tafelbilder: am meisten hat jedenfalls die Kreuzigung bei Mr. Roger Fry für sich, ein Hausaltärchen der Sammlung Sterbini in Rom darf man schon nach der Reproduktion ebenso ruhig ablehnen, als Sirén nach derselben allein es zuschrieb, ein fünfteiliges Altarbild der Sammlung Corsi würde ich eher dem Andrea Bonaiuti geben, von dem Madonnenaltärchen in Highnam Court sagt Sirén selbst, daß man den Künstler auf den ersten Blick darin nicht erkenne, die Freskenreste der Capella Davanzati in S. Trinità halte ich für Arbeiten des Antonio Veneziano, kann aber begreifen, daß Sirén hier an Maso dachte, weil auch ich es anfangs getan hatte.

Als Maso nahestehend nennt Sirén den Altar in S. Spirito, von dessen Künstler ich mehrere Arbeiten nachweisen konnte,[1]) und ein Altarbild im Chiostro verde, das von einem recht schwachen Trecentisten stammt, den ich leicht in einem Fresko der Madonna im Bargello wiedererkannte.

Eine Bereicherung von Masos Œuvre ist also Sirén meines Erachtens nicht gelungen. Wohl aber finden sich feinsinnige Bemerkungen und Stilanalysen, die deshalb umso freudiger konstatiert werden sollen, als sie dazu beitragen, das so lange hemmende Vorurteil, es gebe keine wesentlichen Unterschiede, keine Entwicklung im florentinischen Trecento, zu zerstören. Sehr berechtigt ist jedenfalls auch die Betonung des großen Einflusses der Sienesen, besonders des Ambrogio Lorenzetti, auf die Florentiner. Hat nicht hier schon Ghiberti ganz richtig ein Hauptmoment der heimischen Kunstentwicklung hervorgehoben? Ich habe auch in früheren Arbeiten schon wiederholt die gleiche Beobachtung betont. Wenn nun allerdings Sirén eine sienesisch beeinflußte malerische Richtung innerhalb der florentinischen Kunst den Malerplastikern, welche Giottos Tradition in national florentinischem Sinne festhalten und weiterentwickeln sollen, gegenüberstellt, so kann ich da nicht beistimmen. Jede gewaltsame Einteilung und Gruppierung ist gefährlich, und ich gestehe gerne, daß ich in meinen „Florentiner Malern" vielleicht auch etwas weit in dieser Richtung gegangen bin. Je tiefer man in das Wesen der einzelnen Persönlichkeiten eindringt, je klarer man ihre Individualität herausschält, umso weniger wird man mehrere Indvidualitäten wieder unter dem Schlagwort einer „Gruppe" oder Richtung subsummieren wollen. Die Einteilungsprinzipien sind bei Sirén und mir verschiedene: ich suchte die Entwicklung des Raumsinnes zu konstatieren, er setzt das eigentlich malerische Prinzip dem plastischen gegen-

[1]) Rivista d'Arte 1906.



Aus dem Kreise ORCAGNAS, Geburt Mariae
University Galleries, Oxford

über. Als Maler findet er von vornherein die Sienesen den Florentinern überlegen, dem sienesischen Einflusse schreibt er den Durchbruch malerischer Prinzipien in der Arnostadt zu. Gewiß liegt hier ein richtiger Gedanke zugrunde, aber klare Definitionen der verwendeten Begriffe vermisse ich. Weil der Gegensatz zwischen den beiden Richtungen von Sirén etwas äußerlich gefaßt wird, muß er den Tatsachen und den künstlerischen Erscheinungen Gewalt antun, um sie als Exempel für sein System verwenden zu können. Als Repräsentanten der sienesisch beeinflußten Richtung nennt er Giovanni da Milano, Andrea Bonaiuti, Agnolo Gaddi, Antonio Veneziano und Maso, den er als den florentinischesten dieser Gruppe bezeichnet. „Weich abgerundete Formenbehandlung und damit zusammenhängenden Mangel an plastischer Modellierung" findet er bei all diesen Künstlern. Das heißt denn doch einem Prinzip zuliebe die Tatsachen bei Maso und Giovanni da Milano auf den Kopf stellen! Diese beiden sind als Maler gewiß hochbegabt, aber ihre Empfindung für die plastische Durchbildung ist darum nicht geringer als bei den Künstlern, welche Sirén als florentinisch nationale „Malerplastiker" ihnen gegenüberstellt: Taddeo Gaddi, die drei Söhne des Cione, Andrea Orcagna, Nardo und Jacopo, und endlich als auch von den Sienesen nicht unbeeinflußt Spinello Aretino.

Unmöglich kann Sirén behaupten wollen, seine „Malerplastiker" seien nicht auch von Siena beeinflußt. Gleich der erste, der „Erbe Giottos" Taddeo Gaddi! Woher hat er die Freiheit im Kompositionellen, im Landschaftlichen? Er entfernt sich von Giotto außerordentlich weit. Aber er ist als „Maler" im eigentlichen Sinne wenig begabt, ebensowenig jedenfalls als strenger Plastiker oder Formbildner. Er paßt also, streng genommen, in Siréns Schema überhaupt nicht herein. Für Orcagna ist dasselbe jedenfalls erfunden worden, da das, was Sirén von der ganzen Gruppe der „Malerplastiker" sagt, eigentlich nur auf ihn paßt. Dasselbe auf den Bruder Nardo auszudehnen, halte ich für sehr verfehlt. Was ich über den Unterschied der beiden Brüder in meinen „Florentiner Malern" sagte, brauche ich wohl kaum zu wiederholen. Sirén

Digitized by Google

kann ja dem auch nicht widersprechen, wenn er die Fresken der Marienlegende im kleinen Klosterhof von S. Maria Novella mit mir für Arbeiten Nardos hält. Indem er aber Werke eines Schülers Orcagnas, die ihm für diesen selbst zu gering erscheinen, dem Nardo zuschiebt, trübt er dessen klare künstlerische Erscheinung. Hätte er sich in diese vertieft, so wäre es ihm unmöglich gewesen, Nardo als „Malerplastiker" den Sienesen gegenüberzustellen, da gerade sein sehr entwickelter Figurenstil von Siena unbedingt stark beeinflußt ist. Für irrig halte ich es auch, wenn Sirén von neuem Teile der Fresken der Strozzikapelle dem Andrea zuschreibt. Höchst bequem ist jedenfalls der langlebige Jacopo di Cione als Vollender begonnener Arbeiten seiner Brüder. Wenn aber Sirén ihm außer vielen Bildern, die schon früher als dem Orcagnakreise zugehörig erkannt worden waren, noch mehreres zuschreibt, das nur durch den schönen Teppich mit dem Vogelmuster mit den andern Bildern verbunden wird, so führt ihn da eine Äußerlichkeit wohl zu gewagten Schlüssen, wenn auch die von mir zuerst geäußerte Vermutung, dieser Teppich könne ein Inventarstück der Werkstatt gewesen sein, nicht grundlos sein mag. Ein schönes Predellenstück aus Orcagnas Kreise nehme ich Gelegenheit, den Freunden des Trecento hier mitzuteilen (Abb.).

Und nun noch einen Blick auf Siréns sogenannte sienesisch malerische Richtung! Giovanni da Milano soll aus der norditalienischen Kunst hervorgegangen sein. Ich wäre Sirén sehr verbunden, wenn er mir dort die Wurzeln von Giovannis Stil zeigen wollte. Seine Raumkunst wird mit keiner Silbe erwähnt. Soll das, was man auf Seite 54 und 55 liest, eine Charakteristik eines Künstlers wie Giovanni sein? Ich erwähne das deshalb besonders, weil sich Sirén hier offenbar in bewußten Gegensatz zu meinen Ausführungen setzt. Ob man Andrea Bonaiuti interessanter findet als Giovanni da Milano, das ist natürlich Geschmacksache. Auf das Altarbild in der Sakristei der S. Maria del Carmine als Arbeit Andreas hat mich schon vor Jahren Thode hingewiesen. Ich zweifle aber, daß Sirén von Andrea eine sehr deutliche Vorstellung hat, wenn er ihn ohne weiteres für den Autor der Deckenbilder der Spanischen Kapelle hält. Diese sind doch von den Wandbildern sehr verschieden. Von dem gleichen Künstler stammen jedenfalls die Freskenreste der Kapelle Davanzati in S. Trinità, die Sirén seinem Giottino zuschreibt. Mir scheint Cavalcaselle mit dem Hinweis auf Antonio Veneziano noch immer der Wahrheit am nächsten gekommen zu sein.

Meine Opposition wendet sich schon gegen Siréns Einteilungsprinzip, da ich glaube, daß mit Hilfe desselben allerdings gewisse graduelle Unterschiede konstatiert werden können, eine Scheidung der Künstler in zwei Gruppen aber unmöglich ist. Mit Vergnügen sei aber als Verdienst der Arbeit Siréns die Einführung mancher bisher in der Literatur nicht erwähnter interessanter Trecentowerke, sowie eine Anzahl feinsinniger Stilanalysen hervorgehoben. So wird Siréns Buch nicht verfehlen, anregend und fördernd zu wirken, mußte auch in obigem gegen viele seiner Hypothesen und Attributionen Einsprache erhoben werden. Dr. G. Poggi hat einige wichtige, auf des Jacopo di Cione Tätigkeit bezugnehmende Dokumente beigesteuert, welche im Anhange mitgeteilt werden. Der Verlagsbuchhandlung wird für Ausstattung und gute Abbildungen gewiß die Anerkennung nicht vorenthalten werden können.



Studien und Forschungen

ZU DEN ALTARWERKEN PALMA VECCHIOS IN SERINALTA.

Ridolfi[1]) erzählt, daß Palma zwei Altarwerke für die Pfarrkirche seines Heimatsortes Serinalta geschaffen habe. Eine Darstellung des „Tempelganges Marie“ für den Hochaltar und eine „Auferstehung Christi“. Neuere Schriftsteller sprechen nur von einem Altarwerke Palmas in Serinalta, so Crove und Cavalcaselle, Morelli und andere. —

Ein Besuch Serinaltas hat ergeben, daß Palma tatsächlich zwei vielgliederige Altarwerke für die Kirche seiner Heimat lieferte. Beide sind erhalten, wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung. — In der Sakristei hängen, leider sehr hoch angebracht, acht einzelne Tafeln. Der „Tempelgang Mariae“, Johannes der Evangelist und Franziskus, sämtlich oben rund, von gleicher Höhe, der „Tempelgang“ etwas breiter, als die beiden Heiligenfiguren. Ferner Philippus und Jakobus, ebenfalls ganze Figuren, auf gleichfalls oben rund abschließenden, aber weniger hohen, als den vorgenannten, Tafeln. Schließlich drei Halbfiguren: Josef, und etwas kleiner Apollonia und Dominikus. — In der Kirche, auf dem dritten Altar links, eine neunte Tafel: Der auferstandene Christus.

Dies Stück ist scheußlich zugerichtet. Man hat die oben runde Tafel ringsum angestückt, um ein großes Altarbild zu gewinnen. Ehemals waren unten nur zwei Köpfe von Wächtern sichtbar. Hier wurde ein plumper Sarkophag hinzugefügt. Seitlich und oben sind breite Streifen von Himmelblau angesetzt. Um die Verbindung mit Palmas Bild herzustellen, wurde der ursprüngliche Himmel vollständig übermalt. Der Körper Christi und die Köpfe der Wächter zeigen zahlreiche Spuren ungeschickter Restauration. Das Ganze ist in einen Rahmen ordinärsten Rokokos gesteckt.

Es scheint mir nun nach Ridolfis Angaben und den Dimensionen der Tafeln zweifellos, daß wir in diesen neun Stücken die Teile zweier Polyptychen Palmas besitzen. Auf dem Hochaltare stand der „Tempelgang“ flankiert von den gleich hohen, aber etwas schmäleren Figuren des Johannes und Franziskus. Über diese sind die Halbfiguren der Apollonia und des Dominikus zu plazieren, über den „Tempelgang“ die des Josef. Auf diese Weise kommt eine Anordnung etwa wie bei dem Barbara-Altar in St. Maria Formosa[1]) und einem anderen Werke Palmas in Peghera zustande.

Undenkbar, daß der „Auferstandene Christus“ eingerahmt durch Philippus und Jakobus in der zweiten Reihe gestanden habe, die drei Halbfiguren darüber in einer dritten. Ein solcher Aufbau würde in seiner turmartigen Höhe das große Altarwerk der Muranesen in S. Zaccaria noch weit übertroffen haben. Ferner möchte sich der H. Josef als Cimasa über dem Auferstandenen doch etwas sonderbar ausnehmen. Eher denkbar ist er über dem „Tempelgang“; wenn auch dieser Ehrenplatz in der Regel von einer Pietà oder der Halbfigur des segnenden Gott-Vaters eingenommen wird. — Der Auferstandene und die beiden genannten Heiligenfiguren gehören also offenbar nicht zu dem Hochaltarwerk. Mit ihnen ist das von Ridolfi erwähnte Auferstehungsbild zu rekonstruieren.

Soweit der hohe Aufstellungsort und die Erhaltung der Bilder eine Prüfung zuläßt, glaube ich versichern zu können, daß das kleinere Altarwerk früher entstanden ist, als das große für den Hochaltar. Der Auferstandene gibt allerdings für diese Annahme heute keinen Anhalt mehr, wohl aber die Heiligenfiguren, Philippus und Jakobus, die besser erhalten und, wodurch der Vergleich erleichtert, neben den Stücken des Tempelgang-Polyptychons hängen. Es sprechen also auch stilistische Unterschiede dafür, daß in Serinalta die Teile zweier Altarwerke Palmas enthalten sind.

Hadeln.

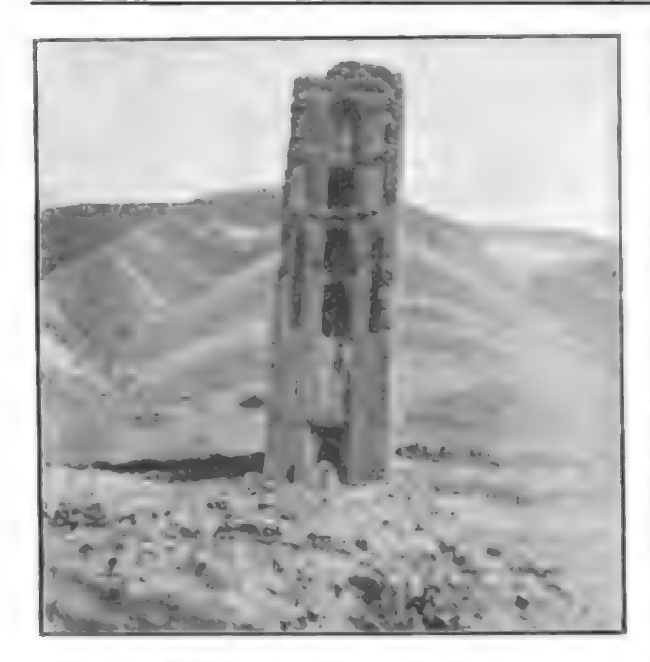
[1]) C. Ridolfi, Le Maraviglie dell' Arte, Ed. II, Bd. I. p. 180 f.

[1]) Der Rahmen des Barbara-Altars allerdings aus späterer Zeit. Die Anordnung kann aber keine wesentlich andere gewesen sein.

DIE QAL'A DER BENI HAMMAD IN ALGERIEN.[2])

Die Hauptstadt des von Ibn Hammâd begründeten Berberreiches, das im Jahre 408 d. Fl.

[2]) Literatur: Blanchet, La Kalaa des Beni Hammad (Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique de Constantine, 1898). id., id. (Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr. et B.-Lettres vom 3. Sept. 1899). — Robert, La Kalaa et Tihamamine (s. o. Recueil etc. 1903). Saladin. Note sur la K. des B. H. (Bulletin archéolog 1904). id., Deuxième note etc. (ibd. 1905). G. Marçais



Çoum'aa der großen Moschee

(1017 n. Chr.) allgemeine Anerkennung erlangte, lag, durch die Vorberge des Kabylischen Hochlandes im Rücken gedeckt, über der großen Hodnaebene und beherrschte somit die ganze mittelalgerische Steppe. Um die Mitte des XI. Jahrhunderts stand die Qal'a in hoher Blüte und konnte vermöge ihrer politischen und kommerziellen Bedeutung als der wichtigste Ort in Nordafrika angesehen werden. Der „Rex Calamensis" war auch im christlichen Abendlande gefürchtet; seine Herrschaft reichte eine zeitlang von Fès bis Tunis und tief in die Wüste hinein. Aber die Glanzperiode der Hammaditenstadt war nur kurz: als nach dem Sturze der Fatimiden in Tunis die hilalische Invasion zum zweiten Male das ganze Maghreb mit arabischen Elementen überschwemmte, wurde sie so unsicher, daß schon im Jahre 1090 der König el-Mançour den Regierungssitz nach der von seinem Vorgänger en-Nacer an der Stelle des alten Saldae gegründeten Hafenstadt en-Naceria (Bougie) verlegte. Die alte Residenz, die durch das Gebirge vom Küstenlande abgeschnitten blieb, sank dann sehr schnell herab und wurde 1152 von den Muwahiden („Almohaden") vollständig zerstört. Der größte Teil der Bevölkerung soll in den Straßenkämpfen umgekommen sein; die Zahl der Leichen wird auf 18000 angegeben. Seitdem liegt die Qal'a völlig verödet, einige

L'art en Algérie 1906 (passim), de Beylié, Rapport etc. (Journal Officiel vom 23. Mai 1908). Der General de Beylié beabsichtigt eine umfassende Publikation der Ruinen der Qal'a.

Hirten vom Stamme der Ouléd Derrâdj haben sich im Umkreise der Ruinen, die heute zur Gemeinde der M'aâdîd gehören, angesiedelt. Man erreicht sie zu Pferde von der Bahnstation Bordj bou Arréridj entweder über Bordj Gh'dir und durch das unwirtliche Felsgelände, oder durch die Steppe über Ouléd Aghla (an der Karawanenstraße nach M'sila-Bou S'aâda).

So kurz die Geschichte dieser alten Berberburg war, so scheint sie doch im XI. Jahrhundert kulturell sehr hervorgetreten zu sein. El-Bekri, der Verfasser einer Beschreibung Nordafrikas, lernte sie als ein intellektuelles Zentrum kennen, das von allen Seiten Gelehrte und Künstler anzog, und auch Edrisi, der bekannte Geograph, gedenkt ihrer mit Ausdrücken der Bewunderung. Ihre Schulen und Moscheen waren weitberühmt; stattliche Karawansereien und gewaltige Getreidemagazine zeugten von einem lebhaften Handelsverkehr. Fünf Paläste werden besonders hervorgehoben wegen ihrer Pracht und Ausdehnung: das Residenzschloß, Qaçr el-'Aroucein, Qaçr es-Selam, Qaçr en-Nedjma und Qaçr el-Menâr [1]). Auch eine christliche Kirche wird verschiedentlich erwähnt.

Die Trümmer der Qal'a waren bis vor einem Jahrzehnt so gut wie vergessen, und die kurzen

[1]) Ein von den Hammaditen abstammender Dichter preist in einem Lobgesang die Wunder seiner Heimat: „Werde ich die Arkaden von el-Menâr wiedersehen, die sich auf üppige Blumenbeete öffnen, und seine hohen Kuppeln, die am Horizont auftauchen wie die glückverheißenden Sterne vom Zeichen des Wassermanns?" (Nach der Übersetzung von G. Marçais).



Eingangsbau vom Residenzpalast

Digitized by Google

Ausgrabungen, die seitdem von einigen Archäologen unternommen wurden, haben bislang nur wenige Reste zutage gefördert. Gleichwohl läßt sich von einer systematischen Freilegung der interessantesten Stellen ein sehr befriedigendes Resultat erhoffen[1]).

Die Ausdehnung der Stadt, die sich über einem nach der Hodnaebene zu offenen Talkessel am Abhange hinaufzog, war in der Blütezeit sehr bedeutend. Die Umfassungsmauer war in großen Blöcken aufgeführt und zum Teil direkt an den Fels gelehnt. Von den drei Toren, die bisher verzeichnet wurden, ragte das eine, Bâb el-'Akouâs, durch Bastionen verstärkt, steil über dem tieferen Gelände auf. Über den Ouêd Frâdj (früher Djerâoua) führten drei Brücken, von denen eine noch zu konstatieren ist; nach Robert war sie 12 m lang und 6 m breit.

Von allen Ruinen treten die der Hauptmoschee bisher am deutlichsten hervor. Sie war in dreizehn Querschiffe (zu sieben Längsreihen) geteilt und auf starken, gemauerten Fundamenten errichtet. Von den Säulen, die teils rund, teils polygon aus einem sehr resistenten Stein gehauen waren, steht nur noch eine in situ; andere liegen am Boden; kein einziges Kapitäl ist erhalten. An der Rückseite erkennt man die Gebetsnische, neben der sich sonderbarerweise zwei Eingänge befinden; vielleicht hat man sich diese außergewöhnliche Durchbrechung der Mihrâbwand durch einen dahinterliegenden, noch nicht festzustellenden Sakristeiraum zu erklären. Die Klausur (Maksura) war verhältnismäßig groß. Nach Nordwesten schloß, ähnlich wie in Córdoba, ein weiter Vorhof an, dessen äußere Langwand von dem Turm durchbrochen war, der noch heute 24 m hoch und zweifellos das bemerkenswerteste Denkmal der Qal'a ist. Er zählt drei Stockwerke, die in der dem Gotteshause zugekehrten Fassade durch eine Tür und drei große Fensteröffnungen bezeichnet werden. Ganz oben gewahrt man noch eine Blendarkade von zwei in einen Rundbogen gefaßten Spitzbögen; über der Tür ist ein eigenartiges Ornamentstück eingemauert. Die Seitenflächen sind mit Paaren nischenförmiger Halbrundvertiefungen dekoriert, einem Motiv, das in Nordafrika und Andalusien sonst nicht vorgekommen zu sein scheint und vermutlich aus Mesopotamien stammt. Diese „Kannelüren" waren mit Stuck und musivischem Werk bekleidet; die beiden unteren schlossen in einer (links recht gut erhaltenen) Muschel ab; in den oberen bemerkt man Reste von glasiertem Ton. Das Innere des Turmes wird ganz von einer breiten, bequemen Treppe ausgefüllt, die durch wenige Mauerluken ihr Licht erhält. Sie erinnert in ihrer Anlage an die Giralda in Sevilla. Der Gang ist mit Tonnengewölben, in den Wendungen mit unregelmäßigen Kreuzgewölben eingedeckt. Die Krönung fehlt. Vor diesem Minaret (Çoum'aâ) ist im Hofe rechts ein großer Zisternenbrunnen, wie er sich bei allen Moscheen findet, zu erkennen.

Die Djâm'a lag einigermaßen erhöht inmitten des belebtesten Stadtteiles, hinter ihr stieg das Terrain weiter an zu dem Residenzschloß, dessen Grundriß durch die letzten Arbeiten ebenfalls ziemlich klar geworden ist. Der Eingang war von Osten her, wo eine einfache Fassade, wiederum mit Einbuchtungen, die jede noch von eckigen Einkerbungen begleitet sind, bestand. Die Vorräume waren, wie bei den meisten muhammedanischen Palästen, unsymmetrisch angelegt. Aus ihnen gelangte man in einen länglichen Saal (vielleicht Gerichtshalle, Méchouâr?), der zu den offiziellen Empfangsräumen überleitete. Diese gruppierten sich um einen großen Hof mit rechteckigem Wasserbassin, das, wie von den arabischen Schriftstellern gemeldet wird, zur Veranstaltung nautischer Feste, Regatten u. dgl. gedient hat. Es war von Portiken umgeben. Nach Norden — also nicht in gerader Linie mit dem Eingang, sondern im rechten Winkel dazu — stieg man durch eine Flucht komplizierter Korridore zu den inneren Gemächern mit dem Hârem, die ebenfalls einen Teich zum Mittelpunkt hatten. Sie sind noch auszugraben; doch erkennt man bereits die Disposition einer Badeanlage, von der einige Säle und Hypokauste nach römischem Muster aufgedeckt wurden. Die ganze Anordnung des Palastes zeigt die größte Ähnlichkeit mit der Alhambra, wo die Aufeinanderfolge fast genau dieselbe war. Vermutlich lassen sich aber aus dem Orient noch mehr Parallelen anführen. Die Wasserversorgung der Bassins geschah durch kunstvoll angelegte Kondukte, von denen eine große Anzahl zum Vorschein gekommen ist, und durch ausgedehnte Zisternen, die ebenfalls allerorten auftauchen. Die Wasserleitungen nahmen hoch oben im Gebirge ihren Ursprung, führten über die Befestigungen und Lustschlösser hinab zum Residenzpalast und verteilten sich von da durch die ganze Stadt. Stellenweise sind sie direkt in den Fels gehauen; die unterirdischen Partien weisen eine solide Stuckmauerung auf. Die Außenmauer

---

[1]) Herrn F. Grousset, der im Auftrage des Generals de Beylié vor kurzem die Ausgrabungen wieder aufgenommen hat und mir durch seine liebenswürdige Gastfreundschaft und kundige Führung eine eingehende Besichtigung der Qal'a ermöglichte, möchte ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

des Palastes scheint einen sehr unregelmäßigen Verlauf gehabt zu haben.

Etwa eine halbe Stunde von den soeben besprochenen Ruinen entfernt thront steil über dem Flusse und die ganze Stadt beherrschend (ähnlich wie ehedem Dâr al-'Arousa in Granada) das alte Qaçr el-Menâr, das seinen Namen einem gewaltigen Leuchtturm verdankt, dessen Feuer durch die ganze Steppe hin bemerkt und somit auch von den Karawanen zur Orientierung benutzt werden konnte. Vermutlich gab er seine Signale an kleinere Stationen nach dem Meere und der Wüste zu weiter. (Die Feuer- und Rauchzeichen waren seit der römischen Zeit in Nordafrika zur Verständigung entfernter Posten allgemein üblich und sind es ja bis auf den heutigen Tag in Marokko geblieben). Der Burgcharakter dieses Schlosses wird durch einen ringsum laufenden inneren Wehrgang scharf betont. Am Eingang finden sich dieselben halbrunden Vertiefungen, von eckigen Einschnitten flankiert, wie beim Königspalast. Unter einem säulengeschmückten Kuppelsaal, dessen vier Wände hohe, rundbogig geschlossene Nischen aufweisen, befinden sich unterirdische Gewölbe die nicht zu den Oberräumen gehörten, sondern nur von außen zugänglich waren. Vermutlich handelt es sich um Gefängnisse. Im übrigen ist das Innere des Gebäudes noch problematisch. Die Turmfassade nach der Flußseite zu, nur von den gegenüberliegenden Höhen bequem zu besichtigen, war durch kantige Rillen vielgegliedert und muß einen imposanten Eindruck gemacht haben; die ganze Baumasse steigt unvermittelt aus dem Fels empor. Die Eingeborenen berichten noch von weiteren Villen, Forts u. dgl., die auf den kahlen Bergen ringsum zerstreut gelegen und einige Spuren zurückgelassen hätten; es würde sich wohl lohnen, die ganze Umgegend daraufhin systematisch abzusuchen. Blanchet fand auch einen Friedhof mit zahlreichen Gräbern und geringen Skulpturresten fatimidischen Stiles.

Die Außendekoration aller Bauten sowie die Wandverkleidung sind vollständig verschwunden. Hie und da findet man einige Stuckfragmente und glasierte Ziegel, die schon eine sehr vollendete Technik verraten. Mehrere Scherben von Tongefäßen zeigen geometrisches und vegetabilisches Ornament von sehr exakter Zeichnung und einen äußerst gefälligen Farbenschmelz. Ferner kommen bereits Stalaktiten vor, wenn auch vorläufig noch in einer im Vergleich zu Andalusien primitiven Form. Die spärlichen Inschriftenreste, die zum Vorschein gekommen sind, tragen kufisierenden Charakter und stehen somit nicht sowohl der archaischen als der (besonders aus der Alhambra bekannten) stilisierten Ornamentalschrift nahe.[1]) Das Baumaterial war zum Teil fremder Provenienz. Ibn Hammâd ließ die Orte M'sila und Hamza zerstören, um seine Hauptstadt anzulegen. Vermutlich wurden auch römische Ruinen, denen man neuerdings begegnet ist, ausgebeutet. Andererseits unterliegt es keinem Zweifel, daß bei der Verlegung der Residenz nach Bougie alles wertvolle Material mitgenommen wurde.

Die kunsthistorische Bedeutung der Qal'a beruht darin, daß ihre Denkmäler die ersten unzweideutigen Zeugen syrisch-mesopotamischen Einflusses in Algerien sind und somit das erwünschte Bindeglied zwischen Qairouân und Tlemsen bilden. Vorher hatte die Kunsttätigkeit der muhammedanischen Berber — ebenso wie die der römischen und christlichen — eine ausgesprochen autochthone Tendenz. Die originellen Formen, die sie im IX. und X. Jahrhundert hervorbrachte, lassen sich vorläufig an drei Beispielen konstatieren: an der Tür der Grabmoschee von Sidi 'Oqba, an den Trümmern einer Moschee und eines Palastes innerhalb der byzantinischen Zitadelle von Tobna (beide Orte in der Region der Zibanoasen), und besonders an den noch wenig studierten Ruinen von Cedrata bei Ouargla in der Sahara.

Über die mannigfachen Beziehungen der Qal'a zum Orient, die sie auch den sizilischen Bauten nahe bringen, werden wir jedenfalls durch Beylié, der mit jenem Gebiet vorzüglich vertraut ist, sehr interessante Aufschlüsse erhalten.

Ernst Kühnel.

EIN WIEDERAUFGEFUNDENES GEMÄLDE VON VANDYCK IM MUSEO NAZIONALE ZU PALERMO.

Nebst 2 Abbildungen.

Als ich im Frühjahr 1907 zum ersten Male Palermo besuchte, fand ich in der Gemäldegalerie des dortigen Museums ein Bild, „die Beweinung Christi" darstellend, mit der Bezeichnung: „Copia di Luca Giordano dopo Jordaens", welches mir auf den ersten Blick, als eine Arbeit Vandycks erschien und zwar als eine Variante des, den gleichen Gegenstand behandelnden Bildes in der münchner Pinakothek, unter Hinzufügung der dort fehlenden heil. Magdalena und Weglassung der beflügelten Engelsköpfe.

[1]) Die Museen von Algier und Constantine haben interessante Proben von Funden aus der Qal'a erhalten.



Abb. 1. A. VANDYCK: Pietá □
Museo Nazionale zu Palermo



Abb. 2. A. VANDYCK: Die Beweinung Christi
□ Königl. Pinakothek München

Digitized by Google

Als ich hierauf dem derzeitigen Direktor des Museums Prof. Salinas, sowohl, wie auch dessen Vize-Inspektor Dr. C. Matranga, meine Wahrnehmung mitteilte, wurde diese vorerst von den Herren ungläubig aufgenommen, jedoch fand ich bald darauf Gelegenheit, ihnen die Photographie des münchner Bildes, von welchem beide offenbar keine Kenntnis hatten, vorzuzeigen und sie bekehrten sich angesichts dieses Beweises sehr rasch zu meiner Annahme. Herr Dr. Matranga, welcher von dem interessanten Funde, als Erster, zu berichten die Absicht kund gab, erhielt von mir noch das im Museum fehlende Vergleichs-Material zugesandt und indem er sich erbötig machte, die über den früheren Verbleib des Bildes nötigen Forschungen anzustellen, teilte er nun seine Ergebnisse in einem in der Zeitschrift „Bollettino d' Arte', herausgegeben vom Ministero della P. Istruzione in Rom (Januar-Heft d. J.) erschienenen Aufsatze, betitelt: „Dipinti die Antonio di Vandyck e della sua scuola, nel Museo Nazionale di Palermo" mit.

Demnach befand sich das Gemälde bis zum Jahre 1870 im berühmten Benediktiner-Kloster San Martino bei Palermo und wurde nach Aufhebung desselben, nebst vielen anderen hervorragenden Kunstwerken, ins Museum überführt. Weiter erfahren wir, daß ein P. D. Michelangelo Celesia, Erzbischof von Palermo und Cardinal, die s. Zt. in benanntem Kloster befindlichen Bilder in einem 1836 herausgegebenen Kataloge eingehend bespricht und darin auf Seite 11 von dem in Rede stehenden Werke sagt: „dasselbe hing, nebst einem Selbstporträte Vandycks mit Barett auf dem Kopfe und der Palette in der Hand, im Wohnraum des Abtes und **ist mit großer Wahrscheinlichkeit auf unserem Boden entstanden**", (also während des Aufenthaltes Vandycks in Palermo). Herr Dr. Matranga erwähnt nebenbei, daß dieses letztere Bild, bei der Übersiedlung nach Palermo verschwunden und es ihm bislang nicht gelungen ist, dasselbe in den Magazinen des Museums wieder aufzufinden, (Es bleibt also noch etwas zu entdecken!) — Der Kardinal beschließt seine Besprechung mit den Worten:

„**Ed egli (die Pietà) é appunto per cosifatti pregi, che vien' debitamente ammirato questo nobilissimo lavoro, come uno dei capi d'opera, che abbia espressi il pennello di quel genio Fiammingo.**" (Vandyck). Es scheint demnach von jeher das Bild als ein eigenhändiges und Hauptwerk des Künstlers angesehen worden zu sein. —

Ein, jetzt verstorbener, Professor Meli, der Verfasser des Kataloges der Galerie des Museums, hat diese Notiz des Kardinals über das Gemälde nicht gekannt, oder ignoriert und versah dasselbe mit jener, jedem Kunstverständigen unbegreiflichen Bezeichnung „Copia di Luca Giordano dopo Jordaens", unter welcher es seit Jahren in der Galerie hängt.

Indem nun Herr D. Matranga von der, offenbar auf einer alten Überlieferung beruhenden Mitteilung des Kardinals, Kenntnis gibt, erwähnt er ganz nebenbei, daß auch ich das Bild dem Vandyck zuschreibe, ohne jedoch, wie loyalerweise zu erwarten gewesen wäre, mich als denjenigen zu nennen, der seine Aufmerksamkeit zuerst auf desselbe lenkte, und das wieder entdeckte Werk sowohl nach seinen ästhetischen wie auch technischen Qualitäten analysierend, kommt er zu dem Schlusse, daß es nicht als eine Originalarbeit Vandycks, sondern blos als ein Werk seiner Schule anzusehen sei. —

Die Gründe, die Herr Dr. Matranga veranlassen, sein, dem meinigen so entgegengesetztes, Urteil abzugeben, erscheinen mir nun um so weniger stichhaltig, als derselbe vor allem, wie er mir persönlich zu seinem großen Bedauern mitteilte, weder die Galerien Italiens alle, noch auch diejenigen des übrigen Europa mit ihren Hauptwerken Vandycks, gesehen hat, ja die meisten Bilder des Künstlers, so z. B. auch das eben angeführte Münchner, **selbst aus Reproduktionen gar nicht** kannte. —

Ich gewann auch nicht den Eindruck, während meines Zusammensein mit genanntem Herrn, daß er sich bislang sehr viel und eingehend mit der Technik der alten Meister befaßt hätte und wenn ich nach sorgfältiger Untersuchung des in Rede stehenden Bildes, dasselbe als eine Originalarbeit Vandycks zu erkennen glaube, so halte ich mich zu einem derartigen Urteile um so mehr berechtigt, als ich, im Gegensatze zu Herrn Dr. Matranga, nicht nur alle bedeutenden Galerien Italiens, sowie derjenigen von Wien, Berlin, Paris, London, Brüssel, Antwerpen etc, in denen sich Werke von diesem Künstler vorfinden, kenne, sondern auch mehrfach Gelegenheit hatte, durch Kopieren solcher, (so z. B. auch des vergleichsweise angeführten Münchner Bildes) die Technik Vandycks genau kennen zu lernen und Erfahrungen zu sammeln die sich eben aus Büchern nicht holen lassen. —

Es kann, meiner Ansicht nach, bei dem aufgefundenen Bilde schon deshalb von „Schülerarbeit" nicht die Rede sein, weil, wie jeder Unbefangene beim Vergleiche zugestehen wird, in diesem die ganze Tragik des Gegenstandes wesentlich bedeutsamer zur Geltung kommt,

als in dem münchner Werke und niemals wird der Meister, solch wichtige und so sehr zu Gunsten der Widerholung gemachte Änderungen, seinen Schülern überlassen haben.

All diesen Erwägungen nach, habe ich keine Veranlassung durch das Urteil Dr. Matrangas von meiner Ansicht abzugehen, daß nur Vandyck selbst das schöne Werk geschaffen habe und zwar um so weniger, als auch bekannte Forscher, wie Direktor Dr. Franz v. Reber Direktor des Rooses, Prof. Dr. Carl Voll, Dr. G. Habich und andere, denen ich allerdings vorerst nur die wenig gelungene Photographie des Bildes zeigen konnte, durchaus geneigt sind, dieselbe zu teilen.

Es sei zum Schluße noch nebenbei bemerkt, daß ich s. Zt. auf eine Anfrage an Direktor Salinas, ob sich im Museum nicht auch alte Handzeichnungen vorfinden, für welches Gebiet ich als Sammler von jeher besonderes Interesse hatte, einen dicken Klebeband vorgelegt erhielt, bei dessen Durchsicht ich, nebst vielem Unbedeutenden, immerhin eine Anzahl echter Zeichnungen von Clovio, dem Michelangeloschüler, von Bandinelli, Luca Cambiaso etc. besonders aber mehrere hervorragende Blätter eines altdeutschen Meisters, der dem Altdorfer sehr nahe steht, bestimmen konnte; es wäre demnach für einen Forscher jedenfalls ersprießlich, der Sache weiter nachzugehen.

Sigmund Landsinger.

NEUENTDECKTE MOSAIKEN IN SALONIK

Von Josef Strzygowski

Im Einvernehmen mit Prof. Th. Uspenskij, dem Direktor des kais. russischen archäologischen Instituts in Konstantinopel, möchte ich hier Nachricht geben von der Auffindung einer Reihe frühchristlicher Mosaiken, die um so wertvoller ist, als der Gegenstand der Darstellung nicht dem gewohnten Typenkreise des Alten oder Neuen Testamentes angehört, auch keine dogmatische Tendenz hat, sondern ein scharfes Streiflicht auf den in den hellenistisch-orientalischen Gebieten des Christentums seit dem IV. Jahrdt. zu ausschlaggebender Bedeutung gelangenden Märtyrerwelt wirft. In gewissem Sinne könnten vielleicht die Mosaiken an den Mittelschiffwänden von S. Apollinare nuovo in Ravenna als derselben Gruppe angehörig bezeichnet werden, doch kommt gerade in einer Gegenüberstellung mit ihnen die Eigenart des neu entdeckten Cyclus zu seiner vollen Geltung. Dort ziehen an der Nordwand 22 heilige Frauen auf die Gottesmutter, an der Südwand unter Vorantritt der Magier und des Kirchenheiligen Martinus 25 Märtyrer auf Christus zu. An den Wänden darüber sind weitere 32 Heilige dargestellt. Es ist als sollte die ganze überwältigende Fülle der Stützen, auf denen das Heil der Kirche und des einzelnen Christen beruht, dem Auge des Gläubigen vorgeführt werden. Anders in den neu entdeckten Mosaiken. Hier ist es ein einziger Märtyrer, der gefeiert wird; vielleicht tritt noch ein zweiter seinem Wesen nach verwandter Märtyrer und das ältere Vorbild des Ortsheiligen an seine Seite. Was wir vor uns haben, das ist der Geist der Walfahrtskirche, der sich typisch bis in unsere Tage erhalten hat.

Anfang 1908 wurden in der Moschee Kassimije in Salonik, der bekannten Demetrioskirche, türkischerseits Ausbesserungsarbeiten vorgenommen, die den arg verwahrlosten Bau als Moschee wieder gebrauchsfähig machen sollten. Beim Abnehmen der Tünche und des Stuckes kamen Mosaiken zum Vorschein. Der kais. russische Generalkonsul, der davon Kunde erhielt, benachrichtigte das russische archäologische Institut in Konstantinopel, dessen Direktor sofort nach Salonik eilte und sich die nötigen Permessi vom Wali verschaffte. Seinem energischen Eingreifen haben wir zu verdanken, daß die bereits aufgedeckten Mosaiken nicht wieder zugetüncht wurden, und ebenso wie die nachher im Beisein Uspenskijs entdeckten Bilder bis auf den heutigen Tag jedermann zugänglich blieben.

Die Demetriuskirche ist eine fünfschiffige Basilika mit Emporen. Ihre auffallende Eigenart liegt darin, daß sie — übrigens wie die Arkadiusbasilika am Grabe des hl. Menas — Querschiffe mit umlaufenden Säulenarkaden aufweist. In Abb. 1[1]) sieht man ganz rechts den Pfeiler mit dem die Stützenreihe des Mittelschiffes endigt. Die Ecke mit den vorspringenden Gesimsen ist noch sehr deutlich erkennbar; zugleich stellt sich die weißgetünchte Mauer die das Querschiff heute in drei Bogen übereinander vom Mittelschiffe abtrennt — rechts am Rande von Abb. 1 — als eine offenbar jüngere Restauration dar. Ursprünglich war der Pfeiler, hinter dem man links die Säulen des Querschiffes sieht, freistehend. Man beachte wie an ihm die über den Kapitellen durchgeführte Marmorinkrustation mit einer türartigen Füllung endet. Darunter ist der Pfeiler weiß getüncht. Hier nun fand man einander

[1]) Nach Millet's Aufnahme, Hautes études C 684.



Abb. 1. SALONIK, Demetrioskirche: Ostende der Nordarkade des Mittelschiffes □

an den beiden Pfeiler nach dem Mittelschiff gegenüber die beiden wichtigsten Mosaiken, links eine inschriftlich als Deisis bezeichnete Darstellung, in der Maria einen heiligen Oranten in Soldatenkleidung dem im Halbkreise darüber erscheinenden Christus empfiehlt. Da der Heilige bärtig ist, möchte man ihn für Theodor halten; keinesfalls kann es Demetrius selbst sein. Diesen sieht man vielmehr in dem Mosaik gegenüber. Ich bilde es Fig. 2 mit Erlaubnis des Professors Uspenskij ab, dessen Aufnahme ich benutze. Demetrius in der weißen, von der Legende bezeugten Chlamys steht in der Mitte. Er umfaßt mit jedem Arm eine bärtige Gestalt: links einen Bischof, rechts einen Mann in der Tracht und mit den Insignien eines Konsuls. Da die Inschrift unter dem Mosaik sagt, es seien hier die Stifter zu sehen, so möchte man den für die Erbauung der ersten Demetriuskirche bezeugten Präfekten Leontius vom Jahre 412/3 dargestellt annehmen. Es ist nun in einem jetzt eben schwebenden Streite von geradezu ausschlaggebender Bedeutung, daß die beiden Gestalten nicht wie Demetrius den Kreisnimbus, sondern jene Umrahmung des Kopfes zeigen, die wir gern mit dem Namen des quadratischen Nimbus bezeichnen. Man sieht hier einmal deutlich, was dieses Merkmal ursprünglich bedeutete: es ist tatsächlich der gleiche architektonische Aufsatz, wie man ihn auf ägyptischen Grabstellen und Mumienhüllen hinter dem Kopfe des Verstorbenen dargestellt sieht, wie das schon Wladimir de Grüneisen behauptet hatte.[1] In unserem Mosaik liegt zugleich die Bestätigung dieses ägyptischen Ursprunges, denn die Köpfe, denen der „quadratische Nimbus" als Hintergrund dient, sind völlig ausgesprochen Typen der ägyptischen, besser gesagt der koptischen Kunst. Man vergleiche dafür die Malereien von Bawit oder das Tafelbild eines Bischofs Abraham im Berliner Museum, soweit der in unserem Mosaik dargestellte Bischof in Betracht kommt. Noch eklatanter läßt sich die ägyptische Art für den Kopf des Präfekten rechts nachweisen.

Die beiden Pfeiler am Querschiffanfange der Demetrioskirche zeigen auch nach der Seite der auf sie zulaufenden Säulen Mosaiken: Sergios als Orant bezw. Demetrios (?) als Schützer zweier klein zu seinen Füßen dargestellten Stifter. Die Hauptmasse der neu gefundenen Mosaiken aber bedeckt die Oberwand jener Seitenschiffarkaden, die man in Abb. 1 zwischen den Säulen links von dem zuerst besprochenen Pfeiler sieht. Es sei ausdrücklich hervorgehoben, daß nur die Arkade der Nordseite diesen Schmuck zeigt, der übrigens gerade an der Stelle, die Abb. 1 vorführt, d. h. über den ersten östlichen vier Arkadenbogen zerstört ist. Erst dann beginnt der interessante Zyklus, der im ganzen sieben Bogenzwickel umfaßt, während die Darstellung

[1] Archivio storico della R. Società rom. di storia patria XXIX, 229 f.

des letzten vor der Eingangswand wieder fast zerstört bzw. in der Darstellung unkenntlich ist.

Vorzüglich erhalten sind die Mosaiken über jenen Bogen, die man durch die fünf hohen Mittelschiffarkaden sieht, die von den vier mittleren Säulen zwischen zwei Pfeilern — die Demetriusbasilika ist bekanntlich bereits im Stützenwechsel erbaut — gebildet werden. Ich beschreibe von Ost nach West. Zuerst Demetrios als Orant vor einer Nischenarchitektur, wie sie am besten (mit ähnlichen Medaillons neben dem mittleren Bogen oben) schon in den Planetenbildern des Filocaluskalenders vom Jahre 354 vorliegt.[1]) Drei kleine Figuren stehen ohne Rücksicht auf Größen- und Raumverhältnisse unter den seitlichen Architekturen. Dieses Bild ist für sich durch das typische Mosaikornament — die Folge von einem Paar Perlen mit einem Oval — umrahmt. Es folgt nach links eine Darstellung, die den Zwickel samt den beiden angrenzenden Bogen umfaßt, aber leider in der rechten Hälfte stark zerstört ist. Man sieht in der Mitte einen Zug Frauen unter Vorantritt des hl. Demetrius von einem Grabe her nach rechts ziehen. Links hinter dem Grabe erscheinen zwei Medaillons, von denen das einer heiligen Frau schon zur folgenden, leider sehr zerstörten Gruppe gehören dürfte, worin Maria (?) stehend zwischen kleinen Gestalten erscheint. Es folgt der in der Mitte der ganzen Arkadenreihe liegende Bogen, auf dem über einer Schrifttafel

† ΕΠΙ ΧΡΟΝΩΝ ΛΕΟΝΤΟϹ ΗΒΩΝΤΑ ΒΛΕΠΕΙϹ ΚΑΥΘΕΝΤΑ ΤΟ ΠΡΙΝ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.

drei Medaillons erscheinen: In der Mitte der hl. Demetrius, zu seinen Seiten zwei Bischöfe, die den hier ausdrücklich als Demetriuskirche bezeugten, einst niedergebrannten Tempel zur Zeit Leos (des Thauriers 717—741 ?) neu aufrichteten.

Es folgt dann die nach rechts hin schreitende Mutter Gottes (?), begleitet von zwei Engeln. Sie erhebt die Hände nach rechts und ist umgeben von zwei kleineren Gestalten. Hinter diesen sieht man einen Tempel mit Ampel, darauf das Brustbild Johannes d. T. (?). Man möchte glauben, daß er schon zur folgenden Szene gehört, die nach Art des Kindermordes gruppiert ist. Links eine thronende Gestalt und eine Frau mit einem Kinde. Darüber eine die Hände aus einem Rund vorstreckende Figur, die leider zerstört ist. Daneben eine nach der Johannesbüste hinter einen Sarkophag flüchtende heilige Frau (Elisabeth ?). Mit dieser Szene endet der die Mitteljoche umschließende Bildrahmen, und es beginnt eine neue Serie von Darstellungen.

Man sieht zunächst Maria in strenger Vorderansicht mit dem Kind im Schoße thronend zwischen Engeln mit Stäben. Der Typus erinnert sehr an das bekannte Mosaik an der Längswand von S. Apollinare nuovo und das Gemälde der Comodilla-Katakombe in Rom. Auf der linken Seite steht klein der unbärtige Demetrios, der eine huldigende Figur heranführt, rechts ein bärtiger Orant in Kriegerkleidung,



Abb. 2. Der hl. Demetrios und die Stifter seiner Kirche in Thessalonika □

wie ich annehme dieselbe Figur, die an dem Mittelschiffpfeiler links beschrieben wurde, wahrscheinlich also der hl. Theodor. Zu beiden Seiten erscheinen Medaillons, rechts drei, einen bärtigen Heiligen und die hl. Pelagia und Matrona darstellend, links ein hl. Mann und eine hl. Frau. Das letzte noch halbwegs erhaltene Mosaik zeigt wieder wie das zuerst an dieser Arkadenwand beschriebene den hl. Demetrios als Oranten vor einer Architektur; neben ihm rechts einen demütig mit bedeckten Händen Gebückten und das Medaillon eines Greises.

Von besonderem Interesse ist ein letztes an der Westwand über dem Eingangstor freigelegtes Mosaik, das wieder den hl. Demetrios als Oranten darstellt. Ihm naht, etwa in der Art wie in S. Vitale in Ravenna Abraham seinen Sohn

[1]) Vergleiche meine Ausgabe, Tafel VIII f.

Digitized by Google

zum Altar führt, eine Frau, die mit bedeckten Händen ein Kind vor sich herschiebt. Während Demetrios vor einem Tempelchen steht, erscheint hinter diesen Figuren eine anmutige Landschaft mit Felsen und Bäumen, davor rechts ein hoher Pfeiler mit einer Vase. Sonderbar ist, daß die Landschaft zwischen diesen architektonischen Motiven als Bildausschnitt erscheint.

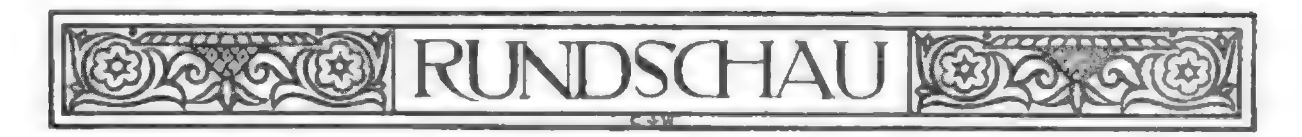
Die Demetriuskirche in Salonik liegt bis jetzt lediglich in den veralteten Aufnahmen von Texier and Popplewell Pullan vom Jahre 1864 vor.[1]) Ich habe mich vor Jahren mit Adolf Struck um eine Neuaufnahme bemüht, die jedoch, da wir mit unzulänglichen Mitteln arbeiten mußten, bisher nicht erscheinen konnte. Es hatte eine Zeitlang den Anschein, daß die auf Grund der Demetrioslegenden aufgeworfene Datierungsfrage die Forschung in Fluß bringen würde.[1]) Auch das war nicht der Fall. Es fehlt ein mit zulänglichen Mitteln arbeitendes Zentrum für Dinge, deren Bedeutung für die Kunstwissenschaft leider noch immer unterschätzt wird. Hoffen wir, daß das russische archäologische Institut in Konstantinopel, angeregt durch seinen wertvollen Fund, die Neubearbeitung der Demetrioskirche in die Hand nimmt. Vorläufig wird eine würdige Veröffentlichung der Mosaiken vorbereitet.

[1]) Byzantine Architekture, p. 123 f.

[1]) Laurent, Byz. Zeitschrift IV (1895), S. 420 f.



Digitized by Google



DER PRAESUMTIVE LEITER DER NATIONALGALERIE

Vor einigen Tagen hat sich die Berliner Nat. Ztg. veranlaßt gesehen, eine Nachricht in die Öffentlichkeit hinauszutragen, die eingeweihten Kreisen keineswegs überraschend kam, da man sich in Berlin unter den Kunsthistorikern schon seit Wochen erzählte, Anton von Werner sei zum Direktor der Nationalgalerie, d. h. zum Nachfolger H. von Tschudis ausersehen.

Viele, die zuerst von dem Gerüchte hörten, haben ungläubig den Kopf geschüttelt, andere trösteten sich mit dem Gedanken, daß selbst der höchste Wille auf die Dauer zwingenden Vernunftsgründen und den Wünschen der mit den Verhältnissen besonders vertrauten Männer nicht widerstehen könne. An der Tatsache aber, daß man an höchster Stelle die Ernennung Anton von Werners zum Direktor der Nationalgalerie nicht nur wünscht, sondern wahrscheinlich bereits beschlossen und dekretiert hat, kann kaum noch ein Zweifel sein.

Es läßt sich nicht leugnen, daß einer solchen Ernennung nicht nur die Männer der Kunstwissenschaft, die vor allem mit den musealen Lebensfragen der Gegenwart vertraut sind, sondern auch weite Kreise der Gebildeten starke Bedenken entgegen setzen, ob mit Recht oder Unrecht, darüber kann erst die Zukunft entscheiden. Die künstlerische Richtung, die der protegierte Historienmaler Anton von Werner vertritt, braucht zunächst gar kein Beweis dafür zu sein, daß mit dem neuen Leiter zugleich auch eine Umgestaltung der Nationalgalerie etwa in dem Sinne wie sie vor der Aera von Tschudis bestand, erfolgen müßte. Im Gegenteil, es ist nicht einmal ausgeschlossen, daß sich Anton von Werner, dem durch seine Vergangenheit eine reiche praktische Erfahrung zur Seite steht, als ein ausgezeichneter Verwaltungsbeamter erweisen könnte, ja daß er, der heute die Sonnenhöhe des Lebens bereits überschritten, auch der seiner eigenen Kunst entgegengesetzten Richtung konziliianter gegenüberstehen und vielleicht sogar im Sinne der eigentlichen Gründungsakte der Nationalgalerie manche Einseitigkeit seines Vorgängers wieder gut machen könnte. Denn darüber soll kein Zweifel sein, daß die Nationalgalerie vor allem der deutschen Kunst gehört, daß Herr v. Tschudi mit seiner stark einseitig betonten Vorliebe für die modernen Franzosen bei Vielen gerechten Widerspruch erwecken mußte, da diese Vorliebe auf Kosten anerkannter deutscher Künstler, die heute leider noch immer nicht in der Berliner Sammlung vertreten sind, nach Betätigung gesucht hat. Diese Tatsache einmal sine ira et studio festzustellen, erscheint um so notwendiger, als wie es scheint, gerade der Fall „v. Tschudi“ vor Monaten in der Presse sehr einseitig behandelt worden ist und die wirklichen Gründe, die den Rücktritt des vornehmlich um die Neuordnung der Nationalgalerie hochverdienten Gelehrten bestimmt haben, bis heute überhaupt in der Öffentlichkeit noch nicht unzweideutig festgestellt wurden.

Ob Anton von Werner die Erwartungen erfüllen kann, die jeder Kunstfreund an das Schicksal der Nationalgalerie knüpft, ist vor der Hand jedenfalls stark problematisch, ausgeschlossen ist es keineswegs. Gelingt es ihm, dem Maler, als Galeriedirektor seine eigene künstlerische Persönlichkeit zu verleugnen und auch dem seiner eigenen Richtung diametral entgegengesetzten deutschen Kunstschaffen das Maß von künstlerischem Verständnis und Wertschätzung entgegenzubringen, das man von ihm in seiner Eigenschaft als Museumsleiter zu fordern berechtigt ist, dann werden die Hoffnungen kaum enttäuscht, dann kann sogar diese heute noch als eine krasse Reaktion anmutende Berufung für die Zukunft der deutschen Kunst ungemein segensreich sein.

Diese Hoffnungen schon jetzt zu begraben, erscheint zunächst noch durchaus ungerechtfertigt, so sehr man auch in allen interessierten Kreisen lieber einen Kunsthistoriker von Fach als Direktor gesehen haben würde als gerade Anton von Werner, den Historienmaler und Akademiedirektor, der als solcher allerdings mehrfach Beweise einer starken Einseitigkeit gegeben hat.

Und dann — untersteht nicht auch die Nationalgalerie der Generaldirektion der Berliner Museen und damit der starken Persönlichkeit Wilhelm Bodes? Ob die Meldung der „Nat. Ztg.“, daß Bode und A. von Werner früher „wiederholt heftige Sträuße miteinander ausgefochten haben“ wirklich den Tatsachen entspricht, entzieht sich vorerst unserer Beurteilung, dagegen glauben wir wohl zu wissen, daß neuerdings der Kaiser Wilhelm Bode ein starkes Vertrauen entgegenbringt und daß Bodes kunstpolitische Begabung ausgeprägt genug ist, das Allerschlimmste mit

dem Einsetzen seiner Persönlichkeit zu verhüten. Auch die Meldung der schon zitierten Quelle, daß man sich mit der Absicht trage, „die Nationalgalerie, die schon zu Althoffs Zeiten der Generaldirektion halb und halb entzogen und dem Kultusministerium unterstellt wurde, nun gänzlich von der Verwaltung der übrigen Museen zu trennen und in unmittelbare Abhängigkeit vom Minister zu setzen", erscheint uns vorläufig durchaus unglaubwürdig; im Gegenteil, eher dürfen wir hoffen, daß es dem Berliner Generaldirektor sehr bald gelingen wird, auch mit Anton von Werner den notwendigen modus vivendi herzustellen und jene Basis gemeinsamer Arbeit, die auch die Zukunft der Nationalgalerie einer glücklichen Entwicklung entgegenführen soll.

So viel aber ist gewiß, daß in letzter Zeit kaum eine andere kunstpolitische Frage die Geister so in Atem gehalten hat, wie die nach dem Schicksal der Nationalgalerie. Sollte wirklich — was wir heute nicht glauben — mit der Aera Anton von Werners eine verhängnisvolle Reaktion beginnen, so wird die Stimme der Gebildeten jedenfalls stark genug sein, auch diesmal dem äußersten Verhängnis bei Zeiten den Riegel vorzuschieben. B.

DER GENERALDIREKTOR DER MÜNCHNER SAMMLUNGEN.

Zu diesem von uns bereits mehrfach erörterten Thema ist kürzlich in Nr. 96 der Beilage der „M. N. N." ein sehr bemerkenswerter Beitrag unter dem Titel „Zur Verwaltung der bayrischen Kunstsammlungen" von Professor Frhrn. von Bissing erschienen, der durch seine Objektivität wohltuend berührt und eine Reihe treffender Bemerkungen enthält, die sich im großen und ganzen mit dem von uns vertretenen Standpunkt in dieser Frage decken und die Anschauungen Volls in vielen Punkten widerlegen. Vor allen Dingen ist es erfreulich, daß endlich ein Münchner Gelehrter, der persönlich außerhalb der ganzen Streitfrage steht, unzweideutig seine Stellungnahme dokumentiert, die von den rein partikularistischen Tendenzen Volls meilenweit entfernt ist.

Wir begrüßen die ausführlichen Erklärungen v. Bissings, auf deren Wiedergabe wir leider an dieser Stelle verzichten müssen, vor allem auch deshalb, weil wir hoffen dürfen, daß sie nicht ungehört an den Stellen vorbeigehen, die über das Schicksal der Münchner Kunstsammlungen in erster Linie zu entscheiden haben.

Wir benutzen zugleich die Gelegenheit, um zu erklären, daß uns die alte Streitfrage lediglich der Prinzipien wegen interessiert, die durch sie aufgerollt worden sind, die sich allerdings in den persönlichen Anschauungen Bodes und Volls diametral gegenüberstehen. Es besteht nach Ansicht der besten Kenner kein Zweifel mehr, daß die bayrischen Museen nur eine gesunde Entwicklung haben können, wenn man sich entschließen wird, den durch Bode gegebenen Direktiven endlich auch in München zu folgen, anstatt auf einem kleinlichen partikularistischen Standpunkt zu beharren, der für die Zukunft der bayrischen Sammlungen verhängnisvoll werden muß. Es kann nicht darauf ankommen, von welcher Geburt der Leiter einer Sammlung ist, sondern lediglich, welche Qualität derselbe mitbringt. Die Beispiele, die nach der Seite hin Freiherr v. Bissing zusammenstellt, sind lehrreich genug und beweisen schlagend, wie gerade Berlin es verstanden hat, in den Dienst seiner Museen stets solche Kräfte zu stellen, bei deren Berufung nur die wissenschaftliche Qualität, nicht aber die Landesangehörigkeit ausschlaggebend war. Sehr richtig bemerkt der Verfasser, daß Inzucht in solchen Dingen nichts tauge, daß man in Berlin nie ängstlich gewesen ist, sich von außerhalb die nötigen Kräfte zu holen, wie das die Berufungen von Tschudi, Zahn, Luschan, H. Ranke und Justi bewiesen haben, und daß ja auch der von Voll so hoch gepriesene Furtwängler kein Bayer, sondern ein geborener Badenser gewesen ist. Ein schwerwiegendes Argument gegen den Vollschen Satz „bayrische Beamte für unsere bayrischen Museen." B.

BERLIN

Die *Gemäldegalerie* erwarb in den letzten Monaten zwei wichtige Werke der holländischen Kleinmalerei: einen prachtvollen, gegen eine weiße Wolke gesetzten, trabenden schwarzen Stier des Paulus Potter und einen angelnden Knaben von Slingeland. Während das erstere Gemälde trotz seiner kleinen Verhältnisse zu dem Monumentalsten gehört, was sich in diesem Genre — und bei exaktester Durchführung — denken läßt, ist der reizende Slingeland eine rechte Feinmalerei, interessant nicht bloß als Ergänzung der nach dieser Richtung ziemlich armen Sammlung, sondern auch als eine Art Gegenstück zu Metsus fischendem Jungen: bei diesem das geduldige Lauern im Sitzen, bei

Digitized by Google

Slingeland die naive Freude über den gelungenen Fang.

Die Sammlung der späteren Italiener wurde in glücklichster Weise bereichert durch eine schöne Landschaft des Salvator Rosa, aus englischem Privatbesitz, wo bekanntlich die besten Stücke des im 18. Jahrhundert hoch geschätzten Meisters stecken — Hans Posse, der an gleicher Stelle, wo Bode die oben erwähnten Bilder bespricht, über die Landschaft berichtet, denkt dabei an den bedeutenden „Eremiten" der Brera und verweist auf den Einfluß von Tizians verbranntem „Petrus Martyr".

Leihweise Aufstellung fand durch das Entgegenkommen des Besitzers ein künstlerisch wie historisch gleich interessantes Gemälde von Pieter Lastman, eine Susanna im Bade, deren Komposition Rembrandt in einer Skizze festgehalten und (nach Valentiners Vermutung) zum Ausgangspunkt gleichartiger eigener Darstellungen genommen hat. In der Tat begreift sich Rembrandts Schätzung leicht; Kraft und Wohlklang des Kolorits sind ebenso außerordentlich, wie die Komposition mit Verstand italienischen (carraccesken) Vorbildern nachgebildet ist. Unmotiviert und halbverstanden bleibt nur der Gewandwurf.

In lebhaftester Entfaltung ist seit langem die Abteilung der christlichen Bilderwerke begriffen. Im Oktoberheft der für solche Publikationen vorbildlichen „Amtlichen Berichte" bespricht Bode an Hand vortrefflicher Abbildungen mehrere altdeutsche Skulpturen, zumeist bayerischer Herkunft. Unter den Statuen älteren Stils (Anfang des XV. Jahrhunderts) erregt ein kniender Engel aus Stein Interesse, weiter drei stehende Madonnen, davon zwei aus Terracotta und eine aus Stein, letztere eine frühe niederbayerische Arbeit, während eine der beiden ersteren — vorgerückteren Stiles — schwäbischen Charakter trägt. Aus späterer Zeit (um 1500) stammt eine Holzgruppe der Pietà, ein besonders im Gewandwurf ausgezeichnetes Werk der oberbayerischen Schule. Den reichen und anmutigen Stil der oberdeutschen „Frührenaissance" (um 1515) vertreten zwei bemalte weibliche Heilige in flachem Relief, die sich mit anderen, verwandten und doch wieder unterschiedenen Arbeiten der Sammlung glücklich gruppieren.

Gegen diesen Reichtum an nordischen Neuerwerbungen tritt die italienische Sammlung naturgemäß zurück, doch gelang es durch Ankauf einiger hervorragender Plaketten ein paar der wenigen noch bestehenden Lücken zu füllen: u. a. wurde eine Puttendarstellung (Weinlese?) aus Donatellos Richtung, ein verrocchiesker David und ein Hieronymus von Ulocrino gekauft und von Bode besprochen.

In das *Münzkabinett* gelangten ein paar wichtige Stücke, darunter die (nach Menadier) älteste bekannte deutsche Medaille, mit Johann von Kleve als Reiter (von 1449) und eine Medaille des XVI. Jahrhunderts mit Graf Reinhard von Solms.

Die *Nationalgalerie* erwarb durch Vermittlung Ludwig Pollaks eine Serie von Reinhartschen Landschaften in temperaartiger Technik (aus Pal. Massimi in Rom stammend), durch deren Aufstellung in Berlin die Kenntnis und das Studium der Anfänge deutscher Malerei im XIX. Jahrhundert neuerlich wesentlich erleichtert wird.

Über die Erwerbungen des *Kupferstichkabinetts* wurde hier vor kurzem von sachkundigster Seite berichtet; nachzutragen ist nur der Aufsatz von Bock über die Ausstellung älterer deutscher Holzschnitte, die bei dem notorischen Reichtum der Sammlung besonders an ganz frühen Blättern von großer wissenschaftlicher Bedeutung werden mußte.

Das *Kunstgewerbemuseum* ergänzte seinen Bestand nach verschiedener Richtung hin: zu den sonst ansehnlich vertretenen Limogeswerken des XIII. Jahrhunderts kam ein Evangelienbuchdeckel hinzu, der aus dem Trierer Kloster St. Maximin stammt und eine besonders in München und Darmstadt reich vorhandene Gruppe bei uns einführt. Charakteristisch ist für diese Arbeiten — nach Falke — eine üppige Anwendung fein gravierten Arabeskenwerkes, während sich die Figuren in farbigem Grubenschmelz gegen den goldenen Grund abheben — es scheint, daß byzantinische Werke indirekt (wohl auf dem Wege über Spanien) zu Vorbildern gedient haben.

Ein 1524 oder 1534 datierter Hochzeitsteppich aus der Sammlung Hefner-Alteneck in München ist der Züricher Schule (im Landesmuseum am besten vertreten) zuzuweisen; Wahl der Ornamentik (ein spätes, zäh festgehaltenes Gotisch) wie der Technik (Stickerei auf schwarzem Tuch) weisen hierauf und betonen deutlich den Zusammenhang mit dem Kunstgewerbe der Alpen.

Unter den neuerworbenen Möbeln steht ein westfälischer Stollenschrank (nach 1550) an erster Stelle; von den noch späteren Gegenständen ist zunächst bemerkenswert eine silberne Weinkanne englischen Stiles von 1739, die das Meisterzeichen des Frederick Kandler trägt. Entgegen der in Deutschland üblichen altbe-

währten Treibtechnik ist die Kandlersche Kanne (wie ihr Kölner Gegenstück) nach französischem Vorbild gegossen und ziseliert; der Stil ist ein vorgerückterer, als man ihn im gleichzeitigen deutschen Kunstgewerbe antrifft.

Der erst neuerdings den „Groß"meistern des Porzellans — Bastelli, Linck, W. Beyer, Melchior — zugesellte Wiener Anton Grassi, der stärkste Beförderer des Klassizismus im josefinischen Wien, wird in die Sammlung eingeführt durch eine reizende Gruppe, „der Handkuß", die aus Biskuitmasse von warm gelblichem Ton geformt und offenbar freihändig sorgsam überarbeitet worden ist.

Unter den Schätzen der Manuskripte in der *Kgl. Bibliothek* fand Dr. Ignaz Beth einen bis dato unbeachteten, von 1487 datierten Kodex der Herpingeschichte, illustriert mit der Feder von einem unbekannten Künstler, der nach Stil der Zeichnungen und nach der Mundart der Erzählung Schwabe gewesen sein muß und vielleicht, wie Beth in dem letzten Hefte des „Jahrbuchs der k. preußischen Kunstsammlungen" ausführt, mit dem Meister des Handbuchs in Zusammenhang gestanden ist. H. V.

Der *deutsche Verein für Kunstwissenschaft*, von dessen Wirksamkeit wir eben die ersten Beweise erhielten, hat durch den Tod seines Ehrenvorsitzenden Wirkl. Geh. Rat Dr. Friedrich Althoff einen herben Verlust erfahren. Die den Mitgliedern zugesandte, von Bode unterzeichnete Todesanzeige nennt ihn ausdrücklich als den, „dem der Verein die Anregung zur Begründung und seine Konstituierung verdankt".

Im übrigen darf man es freudig begrüßen, daß die vorbereitende wissenschaftliche Tätigkeit des Vereins so weit gediehen ist, daß er uns bereits ein Programm der „Denkmäler deutscher Kunst" zu unterbreiten in der Lage war.

BUDAPEST

Museum der bildenden Künste. Im April des Jahres 1907 starb in Prag der verdiente Kunstfreund Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim. Seine im größten Teile aus holländischen Bildern des XVII. Jahrhunderts bestehende Galerie mußte verkauft werden. Die Direktion des Budapester Museums benutzte eine günstige Gelegenheit zur Bereicherung der Galerie alter Meister, indem sie aus der vornehmen Prager Kollektion 17, durch Dr. G. v. Térey und J. C. Beer ausgewählte Gemälde erwarb. Der Katalog, der erst nach dem Tode Hoscheks erschien, wurde von Dr. W. Martin verfaßt. Wir teilen im Folgenden die nunmehr Bestandteile der ungarischen Kunstsammlung bildenden Gemälde nach seiner Numerierung mit.

3. Hans Baldung Grien. Madonna. Stehende Figur, weinend. Auf Eichenholz gemalt. Nach Térey aus des Künstlers bester Periode, etwa 1512—1517.

17. Annibale Carracci. Christus und die Samaritanerin. Leinwand. Frühere Besitzer: Oddi in Perugia (1649), Herzog Philipp von Orléans, Hibbert (England). Besprochen in Dr. Th. von Frimmels Blättern für Gemäldekunde, 1904, Heft 1, S. 7.

18. Don Juan Carreño de Miranda. Knabenbildnis, vermutlich Karl II. von Spanien. Leinwand.

25. Benjamin Gerritsz. Cuyp. Wirtshausszene. Bezeichnet. Eichenholz.

30. Isaack van Duynen. Stilleben mit Seetieren. Bezeichnet. 1673. Leinwand.

35. Gerbrand van den Eeckhout. Darstellung im Tempel. Bezeichnet. 1671. Eichenholz.

37. Flandrischer Meister unter dem Einflusse des Jan Fyt. Stilleben. Eichenholz.

38. Govert Flinck. Das Opfer Manoahs. Eichenholz.

45. Jan van Goyen. Nächtliche Feuersbrunst. Früher in der Sammlung Schubart, München. Eichenholz.

51. Dirck Hals. Lustige Gesellschaft. Leinwand.

67. Willem Kalf. Stilleben. Bezeichnet. Leinwand.

73. Jean Baptiste van Loo. Die Metamorphose der Daphne. Leinwand.

74. Französischer Meister um 1540. Nach Durand-Gréville: Corneille de Lyon. Bildnis einer vornehmen Dame in reichgeschmücktem Kleide. Eichenholz.

104. Petrus Paulus Rubens. Kopf eines bärtigen Alten. Nach M. Rooses eigenhändige Arbeit des Künstlers, um 1611—1612 nach der Rückkehr aus Italien gemalt. Derselbe Mann im Gefolge des einen Königs auf Rubens' Anbetung der Könige in der Johanneskirche zu Mecheln. Eichenholz.

105. Jakob Isaacksz. van Ruysdael. Wildbach. Bezeichnet. Früher in der Sammlung Dr. A. H. H. van der Burgh im Haag. S. Frimmels Blätter für Gemäldekunde II. Heft 5. Eichenholz.

Digitized by Google

109. Jakob Salomonsz. van Ruysdael. Landschaft mit großen Bäumen, Kühen und Schafen. Bezeichnet. 1668. Eichenholz.

129. Johannes Cornelisz. Verspronck. Bildnis eines Herrn. Halbfigur. Bezeichnet. 1641. Leinwand.

Dr. Zoltán v. Takács.

PARIS

Die „Gazette des Beaux Arts" hat eine ebenso sprechende wie traurige Statistik über die Zunahme der Diebstähle von Kunstwerken in den französischen Kirchen aufgestellt, die erweist, daß die Trennung von Kirche und Staat für die Erhaltung der Kunstdenkmale geradezu verhängnisvolle Folgen gehabt hat. In der zweiten Hälfte von 1904 fand ein Diebstahl statt; 1905 waren es 6; 1906 steigt die Zahl auf 13; 1907 auf 34; innerhalb der ersten 7 Monate von 1908 wird mit 47 Diebstählen ein unerreichter Rekord aufgestellt. Die Regierung hat endlich eingesehen, daß energische Maßregeln rasch ergriffen werden müssen, wenn nicht unwiederbringlicher Schaden angerichtet werden soll, und so ist, verhältnismäßig schnell, ein Dekret des Präsidenten der Republik herausgekommen, das einen ganzen neuen Beamtenkörper für diesen Überwachungsdienst schafft. An der Spitze dieses dem Unterstaatssekretariat der Künste unterstehenden Dienstes stehen 3 Generalinspektoren und 6 Inspektoren. Dieselben haben die Geschäftsführung der in jedem Departement zu ernennenden Konservatoren zu überwachen. Zu Konservatoren sollen im Departement ansässige Personen ernannt werden, „die eine anerkannte Kompetenz auf dem Gebiete der Kunst, der Archäologie und der Geschichte besitzen". Es handelt sich bei den letzteren Stellungen um Ehrenämter, da die den Konservatoren gezahlten Entschädigungen ganz unbedeutend sind. Während man dem Nutzen eines Inspektorenkorps, das jährlich ca. 40000 fs. allein an Gehältern kosten wird, etwas skeptisch gegenübersteht, ist der Gedanke, in der Person dieser Konservatoren, das kunstliebende Publikum mitarbeiten zu lassen, ausgezeichnet. Damit würde dann endlich auch die Arbeit der verschiedenen Vereine, wie sie sich jetzt für den Mont St. Michel und andere Kunststätten gebildet haben, einen offiziellen und direkten Einfluß bekommen können. Aus allen diesen Gründen ist der Erlaß dieses Dekretes mit Freuden zu begrüßen.

Das Louvre hat inzwischen wieder zwei wichtige Vermächtnisse bekommen. Der bekannte Sammler Charles Drouet vermachte dem Louvre ein wichtiges Werk von Murillo, „Der Gefangene". Ferner 5 Landschaften von John Constable, die das Museum sich unter den Beständen der Sammlung Drouet aussuchen darf, sechs in derselben Weise auszuwählende Turner und zwei Venezianer Bilder (Dogenpalast und Piazetta) von Bonington. Dieses Vermächtnis ist um so erwünschter, als die Engländer bisher im Louvre recht schwach vertreten waren. Wenn neben den zweifelhaften Turner, den der verstorbene Groult dem Louvre schenkte, nun auch einige gute kommen, so ist das recht erfreulich. — Über diese eben angedeutete Affäre hat man in den Zeitungen großen Lärm geschlagen, als ob die Konservatoren des Louvre starker Unkenntnis oder sträflichen Leichtsinnes sich schuldig gemacht hätten, als sie neben zwei guten altenglischen Porträts einen zweifelhaften Turner annahmen. So wie die Dinge lagen, konnten sie unmöglich das Geschenk eines Mannes zurückweisen, der eventuell das Louvre zum Erben seiner großen Kunstschätze eingesetzt hätte. Dies erhoffte Vermächtnis ist nun allerdings nicht gekommen, es ist dies nicht der einzige Streich, den der bizarre Groult seinen Zeitgenossen gespielt hat.

Nicht alle Sammler sind so bescheiden, wie der kürzlich verstorbene Charles Séguin, der dem Louvre in seinem Testamente erlaubte, aus seinen Sammlungen Kunstwerke bis zum Werte von einer Million auszuwählen. Wenn die Stücke seiner Sammlung nicht wertvoll genug erfunden würden, sollte ein entsprechender Geldbetrag dem Louvre zugute kommen. Séguin kaufte niemals auf Versteigerungen und war deshalb in der Welt der Sammler so gut wie unbekannt. Auch von dem Umfang seiner Sammlungen war niemand unterrichtet und groß war die Überraschung der Direktoren des Louvre, als sie eine hervorragende Sammlung von Elfenbeinarbeiten des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts sowie eine Sammlung von Porzellan, besonders Vasen (Meißen und Sèvres), vorfanden, die für das Louvre eine höchst wertvolle Ergänzung seiner Bestände bedeutet.

LONDON

Das Hauptereignis des vergangenen noch sehr stillen Monats war die Einsetzung einer königlichen Kommission zum Schutze alter Kunstdenkmäler in England, die man seinerzeit allgemein gewünscht hatte, als eine ähnliche Kommission für Schottland ins Leben gerufen wurde.

Digitized by Google

Die Kommission soll zunächst ein Inventarium aller Monumente herstellen, die für die Kultur die Zivilisation und Lebensbedingungen des englischen Volkes von den frühesten Zeiten bis zum Jahre 1700 charakteristisch und deshalb der Erhaltung wert sind. Vielleicht bedeutet das einen ersten Schritt zur Erhaltung der großen englischen Kathedralen auf Kosten des Staates. Höchste Zeit wäre es, denn mit freiwilligen Gaben allein kann man auf die Dauer diesen Stolz der englischen Kunst nicht erhalten. Von den £ 87000, die man für die Winchester Kathedrale vor einiger Zeit verlangte, fehlen z. B. immer noch fast £ 30000, kommen sie nicht ein, so müssen die zur Sicherung dieses hervorragenden, mit der Geschichte des englischen Volkes so eng verknüpften Baues notwendigen Reparaturen eingestellt werden. Und diese Kathedrale ist keineswegs das einzige große Bauwerk, das in Gefahr schwebt.

Ein Nachkomme des Malers William Dyce hat der National Gallery in London des letzteren Bild „Christabel“ als Erbe hinterlassen. Dyce war der Künstler, auf den gelegentlich der Ausmalung des Parlamentes Cornelius die englischen Autoritäten als auf den bestgeeigneten englischen Meister aufmerksam machte. — Die Dubliner Municipal Gallery erhielt von Lord Iveagh drei Bilder zum Geschenk, einen Watts, einen Millais und einen James Holland. — In der Tate Gallery hat ein Nachkomme Turners eine ganze Reihe Andenken an diesen Meister zu einer Ausstellung vereinigt, die in dieser Galerie nun längere Jahre hindurch zu sehen sein wird.

Zwei interessante Kunstpublikationen werden angekündigt: eine neue Ausgabe der „New History of Painting in Italy“ von Crowe u. Cavalcasalle, von Eduard Hutton mit Anmerkungen und ca. 300 Reproduktionen herausgegeben; und das Leben James Macneill Whistlers von Mr. und Mrs. Joseph Pennell.

Die Kunstsalons beginnen sich jetzt wieder langsam zu öffnen. In Leicesters Galleries sieht man zartsichtige Fantasien zu Shakespeares „Sommernachtstraum“ von Arthur Raekham, dem beliebten Illustrator, und derbsichtige, farbensichere Orientstudien von Graham Petrie. In der Galerie der „Fine arts Society“ kann man von der Hand Mortimer Menpes eine Reihe Whistlerbildnisse in schwarz und weiß, Ausdrucksstudien sehen. In der Baillie Gallery, die sich jetzt in der Brutonstr. 13 etabliert hat, ist u. a. eine „Idylle“ von Monticelli ausgestellt. Ein junger Maler, I. D. Jergusson, hält hier eine Sonderausstellung ab, die ein eigenartiges Ringen um Natur und dekorative Werte verrät.

Altenglische Meister haben wie bisher Messrs. Shepherd Bros. in ihrer Winterausstellung zusammengebracht. U. a. sieht man hier ein frühes Porträt von Gainsborough aus seiner Ipswicher Zeit, eine zartschöne Landschaft desselben Meisters und eine Studie zu seiner „Musidora“ in der National Gallery, die vor 20 Jahren bei Christie um 210 Schilling aus der Sammlung des Earl of Thanet verkauft worden war. Das in den Maßen um vieles größere Bild der Galerie war im Jahre 1839 um 58 Schilling erstanden worden. Andere noch mit wertvollen Stücken vertretene Meister sind: Richard Wilson, James Ward, Peter de Wint, David Cox, John Linnell, John Crowe, Mark Anthony und der Phantast John Bell Scott. Von einem Wateauschüler, Pierre Antoine Quillard, findet sich ein seltenes Stück, ein Tanz im Hofe eines Gasthauses. — Das bedeutendste Stück der Ausstellung ist wohl ein Frauenporträt Raeburns, „Mrs. Adams“, ein Werk, das des Meisters große Fähigkeit momentaner Erfassung und typischer Monumentalität glänzend verkörpert. Auf die an anderer Stelle wiedergegebene Reproduktion dieses Bildes sei hier noch besonders aufmerksam gemacht.

Eine auserlesene schwarz-weiß Ausstellung alter wie neuer Meister bietet R. Gutekunst. Es sind alles delikate, charakteristische und dabei trefflich erhaltene Stücke von Rembrandt, Dürer, R. Nanteuil, I. J. Millet, Whistler, A. Zorn und D. Y. Cameron. F.

HOLLAND

Zwei neue Urkunden über Rembrandt hat Herr Dr. A. Bredius letzthin aus dem Amsterdamer Notariatsarchiv ans Licht gezogen. Die eine ist ein von Rembrandt und Saskia am 17. November 1635 vor dem Notar Sybrant Cornelissen aufgesetztes und von beiden unterzeichnetes mutuales Testament, in welchem auch der Mutter Rembrandts 2000 Gulden ausgesetzt werden. Da der Originaltext bereits publiziert ist, so verweise ich dahin: Oud-Holland, Heft 4 des laufenden, 26. Jahrganges, Seite 220 u. 221. — Die zweite Urkunde stammt aus dem Jahre 1671 und wirft einiges Licht auf Rembrandts letztes Lebensjahr 1669, über das wir nur sehr spärlich unterrichtet sind: Am 12. Mai 1671 gaben die Maler Allart van Everdingen und sein Sohn Cornelis eine Erklärung ab, in welcher der erstere erzählt, daß er einige Monate vor Rembrandts Tod von Dirck van Kattenburgh einen von Rembrandt gemalten „Simeon“ kaufen wollte, der noch nicht ganz vollendet war. Der junge Everdingen hat das Bild bei Rembrandt oft auf der

„schilderscamer" gesehen. Und Rembrandt hat ihm mehrmals erzählt, daß das Gemälde dem van Kattenburgh gehöre, und daß dieser ihm auch Kupferplatten gegeben habe, um eine Passion zu radieren. Rembrandt arbeitete also in seinen letzten Lebensjahren für diesen ebenso in Aktien der Ost- und Westindischen Kompagnie, wie in Häusern und manchmal auch in Gemälden spekulierenden Dirck van Kattenburgh. —

In Haarlem wurde neuerdings wieder die Museumsfrage erörtert. Seit ungefähr zwei Jahren besitzt die Stadt das alte am „Groot Heiligland" gelegene reformierte Weeshuis, das eigens zur Einrichtung in ein städtisches Museum, vor allem zur sicheren Unterbringung der Haarlemer Stadtschätze, der Schützenbilder von Franz Hals erworben wurde. Bei den Verhandlungen über die Art und Weise, wie die Umwandlung der alten Gebäude in ein Museum vor sich gehen solle, ist es unter den mit der Sache betrauten Herren zu Meinungsverschiedenheiten gekommen. Eine Partei will das Gebäude ganz freilegen, das heißt, ein paar kleine Häuser in der Nähe des auf das „Groot Heiligland" führenden Tores abgebrochen wissen. Die andere Partei dagegen möchte diese typischen alten Häuschen mit Bänken davor, wie man sie beinahe nirgends mehr findet, erhalten und womöglich dem ganzen Komplex das alte Aussehen von einst (1608) wiedergeben. Die Gemälde von Frans Hals sollen in einem 10×8 m großen, neu zu erbauenden Saal in vier Kabinetten mit Seitenlicht aufgestellt werden. Durch probeweises Aufstellen hat man sich davon überzeugt, daß diese Beleuchtung weit besser wirkt als Oberlicht (bei den allermeisten Ölgemälden). Hoffentlich einigt man sich bald über die oben angedeutete wichtige Frage, damit die „Halsen", wie man hier sagt, recht bald in jenem neuen Haarlemer städtischen Museum feuersicher aufbewahrt und besser beleuchtet sind.

Sammlungen moderner holländischer Gemälde wurden in letzter Zeit zweimal nach dem Ausland gesandt. Die eine, die rund 60 Gemälde (dazu zwei Skulpturen) umfaßt, wurde von der Amsterdamer Vereinigung „Sint Lucas" zusammengebracht und zuerst im Münchener Künstlerhause gezeigt. Sie ist nachher nach Darmstadt gekommen und soll noch in Köln, Düsseldorf und Hamburg ausgestellt werden. Die zweite, unter dem Protektorate der ungarischen Regierung vereinigte Kollektion ist jetzt an ihrem Bestimmungsort in Budapest wohl angekommen. Die Ungarn haben gute Gelegenheit, im Vergleich mit den im Museum der bildenden Künste aufbewahrten reichen Schätzen alter Holländer die Werke der neueren zu studieren und vor allem zu genießen. In der Sammlung spiegelt sich die in gewissem Sinne nun auch schon historisch gewordene neuere holländische Kunst in großen Umrissen gut wieder. Die Hauptmeister, deren Namen ich in den Auktionsberichten schon des öfteren aufzuzählen Gelegenheit hatte, sind hier fast alle oft mit mehreren charakteristischen Werken vertreten.

Die schon lange vorher angekündigte Ausstellung französischer Kunst im „Kunstkring" im Haag brachte eine große Enttäuschung. Ohne eigentlichen Plan waren 92 Gemälde in dem an sich nicht sehr stimmungsvollen Saal aufgehängt. Natürlich fehlten die berühmten Franzosen nicht ganz, und wenn ich die Namen der vertreten gewesenen aufzähle, so scheinen sie mein absprechendes Urteil zunächst Lügen zu strafen: Rosa Bonheur, Corot, Daubigny, Daumier, Dupré, Fantin Latour, Harpignies, Henner, Pissaro, Renoir, Sisley, Toulouse Lautrec, Troyon, Ziem. Aber es waren alles keine Arbeiten von besonderer Bedeutung.

Und wenn manche dieser Bilder an sich auch ansprechend waren, so wurde ihre Wirkung in solchem Milieu doch zu stark beeinträchtigt. So waren z. B. sieben Albert Duprats zu sehen, dazwischen hing ein „Manet (attribué à)", ferner gleich fünf ganz dilettantische Arbeiten von einem gewissen Boggs und zahlreiche andere Geschmacklosigkeiten. Im Haag, der mit den Franzosen im Mesdag-Museum aufwarten kann, war eine derartige Vorführung durchaus überflüssig.

Im Mauritshuis sind inzwischen die von mir im vorigen Heft beschriebenen Gemälde aus dem Besitze des Herrn Delaroff ausgestellt worden. (Bis auf den Abraham Hondius, für den noch Raum geschafft werden muß.) Außerdem aber noch ein kleines, bezeichnetes Bild von I. Koedijck, das ursprünglich nach Leiden kommen sollte. Es stellt einen kleinen Jungen dar, der in einem Zimmer auf einem Stuhl kniet und mit der rechten Hand auf einen Teller mit Nüssen greift, der auf einem großen, die linke Hälfte des Gemäldes einnehmenden Tisch steht. Dieser ist mit einer blaugrauen Decke bedeckt. Es befinden sich darauf ferner noch eine Zinnkanne, eine Violine, ein liegendes Glas und eine Pfeife, die alle mit äußerster Akkuratesse gemalt sind. Nichts destoweniger macht das in hellgraubraunen Tönen gehaltene Bild als Ganzes doch einen etwas äußerlichen Eindruck und verrät den Dilettanten. Besonders fühlbar werden diese Eigenschaften durch die Nähe des Stallinterieurs von Terborch, das links daneben

hängt. Zu diesem seltsamen Bild, in dessen Zuschreibung an Terborch der eine oder andere vielleicht doch noch Zweifel oder Bedenken setzen möchte, habe ich noch mitzuteilen, daß sich noch ein zweites Stallinterieur von ziemlich gleichen Abmessungen (45 × 53) nachweisen läßt: der Pferdestall in der Sammlung des Grafen Wachtmeister in Wanas in Schweden. (O. Grauberg hatte es in seinem bekannten Buch „Les Collections privées de la Suède" auch noch als Werk eines Unbekannten unter Nr. 36 beschrieben.) Dies Gemälde ist im Gegensinn im „Cabinet Poullain" gestochen und signiert. Das Delaroff'sche Bild ist aber auch bezeichnet. Herr Dr. Erasmus hat das links, ganz am Rande auf einem Holzklotz angebrachte Monogramm aus G T B gefunden. Die Stilkritik hatte also in der Zuweisung des Gemäldes an Terborch das Richtige getroffen. — Außerdem ist im Mauritshuis an einer Wand in einem der oberen Kabinette neuerdings eine Anzahl kleinerer Porträtbilder von Meistern aus der „Verfallszeit" der holländischen Kunst aufgehängt worden. Es ist die von der Familie Lingendonck im Haag der Galerie vermachte Kollektion von 16 Gemälden, die im kurzen deutschen Katalog von 1907 schon mit verzeichnet ist, deren Aufstellung aber erst jetzt erfolgte. Sie besteht aus zwei voll bezeichneten Porträts von N. Maes, guten, charakteristischen Werken seiner späten Zeit, zwei Bildnissen (männlich und weiblich) von C. Netscher, das weibliche bezeichnet und 1677 datiert, zweien von G. Schalcken, zweien von J. van Haensbergen (das eine signiert I. V. H. f. 1690), zwei ovalen Porträts von Philip van Dyk; einer Kopie nach Netscher; die übrigen Bilder sind von unbekannten Meistern aus derselben Periode.

Das Museum Boymans in Rotterdam hat schon wieder zwei neue Schenkungen zu verzeichnen, die seinem Direktor, Herrn F. Schmidt-Degener, auf einer Reise nach Brüssel und Paris für die von ihm verwaltete Galerie gemacht wurden. Die eine von Herrn M. van Gelder in Uccle-Brüssel: ein großes Stilleben von Willem Kalf aus seiner Spätzeit; die andere, ein Gemälde von den Brüdern Le Nain, von Herrn Adolf Schloß in Paris. Beide Bilder sollen Anfang November ausgestellt werden. Mit einer genaueren Beschreibung will ich deshalb so lange warten, bis ich sie selbst gesehen habe.

Kurz zu erwähnen ist schließlich noch, daß der schon lange fehlende Katalog der Gemäldesammlung im städtischen Museum „De Lakenhal" in Leiden, aus der Feder von Direktor Mr. Dr. J. C. Overvoorde erschienen ist. Er verzeichnet auf 92 Seiten Oktav 363 Gemälde und Zeichnungen und gibt wie üblich knappe Beschreibungen, Größenmaße, Material und Herkunft der einzelnen Stücke an. In der illustrierten Ausgabe (Preis 80 cts.) werden 26 Gemälde abgebildet. Leider sind manche Netzdrucke sehr unscharf, wie z. B. der von Nr. 307, Jan Steen, Laban sucht die von Rahel gestohlenen Götzenbilder. Den Umschlag des sauberen Büchleins ziert eine Abbildung der „Lakenhal".

Kurt Freise.

KLEINE NACHRICHTEN

München. Die Galerie Heinemann hat ihre diesjährige Winterausstellung mit einer interessanten Kollektivausstellung des Münchener Landschafters Richard Kaiser mit nahezu 60 Werken auch älteren Datums eröffnet.

Mailand. Die vielbesprochenen Restaurierungsarbeiten an Lionardos Abendmahl in Sta. Maria delle Grazie, mit denen Prof. Luighi Cavenaghi seit einer Reihe von Monaten beschäftigt war sind einstweilen zum Abschluß gelangt. Die vom Ministerium bestellte Kommission hat ihr Gutachten über die Restaurierung abgegeben, dem Publikum ist das Werk wieder zugänglich gemacht. Es verlautet, daß das Fresco durch Cavenaghis Arbeit wesentlich gewonnen habe. Der Staub, der die spärlichen Farbreste bedeckte, ist verschwunden, desgleichen der Schimmel der sich auf den von früheren Restauratoren angewandten Klebestoffen angesetzt hatte. Auch diese letzteren wurden so weit es möglich war beseitigt. Der mit äußerster Behutsamkeit durchgeführte Reinigungsprozeß soll die koloristische Erscheinung, auch bei Stellen die vorher ganz verblaßt oder verschleiert waren, wesentlich gehoben haben.

Rom. Dem Andrea di Nino (Andrea Pisano) wurde in seiner Vaterstadt Pontedera ein Denkmal errichtet. Der Florentiner Bildhauer Eugenio Mancini ist der Schöpfer des schönen und würdigen Monuments.

Rom. Es verlautet, daß Corrado Ricci, der Generaldirektor der italienischen Kunstaltertümer Schritte getan hat, um einen Katalog aller antiken und mittelalterlichen Kunstdenkmäler in ganz Italien herstellen zu lassen. Derselbe soll reich illustriert werden und so gewissermaßen eine General-Inventarisation der Kunstdenkmäler des ganzen Landes darstellen — ein Ziel, aufs innigste zu wünschen!

London. Die berühmte Bibliothek des Lord Amsterhof Hackney, die ebenso reich an Manuskripten und Papyri wie an wertvollen Drucken ist, wird teilweise im Dezember 1908, teilweise im März 1909 hier zur Versteigerung gelangen.



LITERATUR

Max Deri, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin. Schuster und Bufleb 1906.

Die Arbeit untersucht nicht im einzelnen, wie sich das Renaissanceornament in den verschiedenen deutschen Kunstkreisen entwickelt hat, gibt keine erschöpfende Darstellung aller Arten und Abarten, keine ausführliche Chronologie. Was der Verfasser bietet, ist eher eine Art Physiologie und Psychologie des Rollwerks.

Das spätgotische Pflanzenornament um 1450 ist durchaus irrational. Ohne Mittelachse, ohne irgendwie sichtbare Regelmäßigkeit, ohne Geometrisierung der Teile, ohne eine andere Gesetzlichkeit des Baues als die des inneren organischen Wachstums sprechen die Formen unmittelbar zum Gefühl, wie sonst die der Natur.

Dieses Ornament durfte sich nicht ausleben. Störend tritt ein neues Ideal dazwischen, das Ideal der italienischen Renaissancedekoration. Diese italienische Renaissancedekoration ist durchaus rational, sie hat tektonischen Charakter. Sie betont die Achsen, sie hält sich streng an die Forderungen der Symmetrie und des Gleichgewichts, sie gibt Gliederung, Schönheit der Verhältnisse. Darnach wird das deutsche Ornament rationalisiert. Seine irgendwohin — auch in die Tiefe, wo es sein kann — kontinuierlich flutende Bewegung weicht der symmetrischen Komposition in der Fläche. Zusammenschluß um eine Mitte oder eine mittlere Achse, Gleichgewicht. Beschränkung auf eine Raumschicht von mäßiger Dicke (also Aufhören des unbegrenzten Ausschweifens in die Tiefe): alle diese Eigentümlichkeiten dienen demselben Ziel: das Ornament begreifbar zu machen. Es wird rationalisiert. Und der Verfasser bringt diese neue Tendenz in Zusammenhang mit dem Sieg des Humanismus in Deutschland, nicht in dem rein äußerlichen Sinne, daß die Humanisten und ihre Freunde die Künstler zur Aufnahme der neuen Formen allmählich bestimmt hätten, sondern in dem tieferen, daß der humanistische Rationalismus, die neue Bildung des Intellekts in breiteren Kreisen Schule machte und so allmählich ein Wohlgefallen an der italienischen Art heranerzogen hat. So tritt an die Stelle der deutschen Spätgotik auch im Ornament die Renaissance.

Ich muß hier eine Bemerkung einschalten. Der Verfasser wendet sich auf Seite 21 ff. ausführlich gegen Schmarsows Renaissancebegriff. Es ist natürlich sein gutes Recht, „Renaissance" nur den „rationalisierten" Stil im italienischen Sinne zu nennen. Aber seine Ausführungen gegen Schmarsow treffen die Sache nicht. Wir gehen davon aus, daß zwischen strenger Gotik und „Spätgotik" ein Gegensatz besteht, der sich nur unter der Annahme eines völligen Wandels der Empfindung begreifen läßt. Was Deri von der spätgotischen Halle sagt (S. 22 Anm.) kann nie und nimmer von einer Kathedrale des XIII. Jahrhunderts gesagt werden. Andererseits bemerken wir, daß eben der Wandel der Empfindung, den wir in Deutschland beobachten, auch in Italien der ausschlaggebende Faktor in der Entwickelung zur „Renaissance" ist: der Sieg des Malerischen. Masaccio unterscheidet sich ebenso von Giotto, wie Jan van Eyck von irgend einem Gotiker des XIV. Jahrhunderts. Masaccio und Jan van Eyck sind aber einig in dem Bestreben, ein „Bild" zu gestalten, die Forderungen des Auges nicht länger den Forderungen des Ausdrucks zu opfern. Und dabei sind wiederum Masaccios Gekreuzigter zwischen den Stiftern und das Arnolfinibild des Jan van Eyck genau so verschieden, wie eine Basilika des Brunellesco und eine deutsche spätgotische Halle. Also, die Frage ist nicht: sind deutsche und italienische Kunst im XV. Jahrhundert einander so ähnlich, daß wir jene ebenfalls Renaissancekunst nennen dürfen? Sondern: ist nicht die deutsche Spätgotik ebenso und im gleichen Sinne verschieden von der Hochgotik, wie es die italienische Renaissance von der italienischen Gotik ist? Das behaupten wir; denn wir finden in Italien dieselbe Wandlung des Grundempfindens wie im Norden: die Mimik räumt der Malerei das Feld. Bevor man über vorurteilfreie Beobachtung Betrachtungen anstellt, muß man den Gegner in seinem eigenen Lager aufsuchen. Ich bin überzeugt, wenn der Verfasser sich einmal ernstlich mit dem Gegensatz zwischen Hochgotik und Spätgotik befaßt hat, wird er seine Anschauungen ebenso erfreulich modifizieren, wie er uns in der Bewertung der Spätgotik an sich erfreulich nahe kommt.

Aber weiter. Der Humanismus in Deutschland hatte kein langes Leben. An seine Stelle tritt die Reformation, und damit siegt das volkstümliche Empfinden, das Gefühl überhaupt über den Rationalismus. Denselben Sieg des rein Gefühlsmäßigen über das Rationale beobachten wir in der Entwickelung des Ornaments.

Freilich kann man nicht an das Ornament der Spätgotik wieder anknüpfen. Die Entwickelung geht vielmehr weiter, also vom rationalisierten Ornament aus.

Die Renaissancedekoration kannte nebeneinander den fest begrenzten Rahmen und den eingeschnittenen und gerollten Rand. Jetzt verschmolz man beides: man hielt die innere Begrenzungslinie im Rahmen fest, hob aber die äußere auf, indem man in den Rahmen von außen Einschnitte machte und einzelne Teile sich einrollen ließ. So sprengte man ihn ab, machte man ihn selbständig. Er wird zur Hauptsache, zum körperlichen Gebilde. Und nun macht man ihn irrational.

Zweierlei freilich bleibt ihm als Erbe der Renaissance. Sein Stoff ist nicht naturalistisch, kein organischer. Eher könnte man ihn tektonisch nennen. Und zweitens: er hält die Symmetrie der Gesamtanlage fest. Aber im einzelnen wird er frei. Er verläuft nach außen willkürlich, er hat mit dem verflossenen gotischen Ornament den „laufenden Aufmerksamkeitspunkt" gemein. Die Dicke des Materials wird betont.

Im weiteren Verlauf geht man auf kompliziertere Bildungen aus. Ein zweiter Rahmen wird hinter den ersten gestellt, die Ränder des vorderen werden durchlocht und ausgeschnitten so daß der hintere ihn durchdringen, durchwachsen kann. Alle Teile werden höchst lebendig bewegt.

Dieses so bereicherte Rollwerk nimmt nun noch zum Zweck der Flächenfüllung die Elemente der Groteske auf. Die Ranke, das Gerüst der Groteske, wird dabei durch Rollwerkbildungen ersetzt, alle sonstigen Bestandteile werden ihnen eingegliedert.

Die Höhezeit dieser Ornamentik fällt etwa in die Jahre 1560—1580. Dann flaut die Bewegung ab. Flachere, dünnere, spielendere Formen, eckige Brechungen treten an die Stelle des stark gerollten oder energisch geschwungenen Ornaments. Damit wird die Aufnahme eines neuen Elements, des Beschlagwerks, vorbereitet.

Ein zweiter Anstoß kam von der Maureske. Die Maureske war unterdessen ebenfalls in den Herrschaftsbereich des Rollwerks einbezogen worden. Insbesondere ließ sich die Bandmaureske sehr wohl mit Rollwerk- und Groteskenelementen zu stark bewegten Flächenfüllungen verschmelzen. In dem Grade, in dem jetzt das Bandwerk die Vorherrschaft erlangte, nähert sich auch von dieser Seite die Ornamentik dem Beschlagwerk. Endlich wird der in den Niederlanden schon seit geraumer Zeit ausgebildete Beschlag selber übernommen. Das Bandwerk der Maureske geht entweder in ihm auf oder wird zu Systemen von dünn ansetzenden, dann breit anwachsenden und endlich spiralisch eingerollten „Keulenschwüngen" weiter entwickelt.

So finden wir um die Wende des XVI. Jahrhunderts drei Formgruppen: Das Rahmenrollwerk, den Beschlag, die Keulenschwung-Flächenfüllung.

Bis dahin war das Material ideell gebildet. Nun zeigt sich eine ausgesprochene Neigung, das Material zu organisieren, plastisch lebendig zu machen. So entsteht das Knorpelwerk in den jenen drei Formgruppen entsprechenden drei Hauptgattungen des Rahmenknorpelwerks, des Beschlagknorpelwerks und der sogenannten Schweifgroteske. Der Verfasser erklärt das Knorpelwerk als Linien- und Flächensymbol und führt die üblichen ungünstigen Urteile über diese Art Ornament auf die Neigung zurück, in den Knorpelbildungen Abbilder von Tatsächlichkeiten zu sehen. Er findet demgegenüber im Knorpelwerk ganz allgemein nur den Niederschlag eines bestimmten Empfindens, das er auch zu analysieren sucht (S. 83).

Hier, wie überhaupt dem Bestreben des Verfassers gegenüber, die einzelnen Phasen der Entwickelung seines Ornaments mit bestimmten kulturgeschichtlich bedingten Zuständen der Erzeuger in Einklang zu bringen, wird man vielleicht bedenklich werden. Gewiß ist das Recht zu solchen Betrachtungen nicht zu bestreiten. Aber ganz sicher ist auch gerade hier energisch vor raschen Kombinationen zu warnen: es wird uns schwerlich jemals vollständig gelingen, die Empfindung einer längst vergangenen Zeit in uns wieder aufleben zu lassen.

Der Verfasser besitzt eine ungewöhnliche Fähigkeit, den besonderen Charakter eines Ornaments nachzuempfinden. Und er analysiert glücklich und anschaulich. Es ist aufrichtig und lebhaft zu wünschen, daß er seiner Physiologie des Rollwerks eine Geschichte des Rollwerks folgen lassen möchte.

Rudolf Kautzsch.

Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts von Joseph Braun S. J. Erster Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Mit 13 Tafeln und 22 Abbildungen im Text. Freiburg 1908, Herdersche Verlagshandlung. M. 4.80.

An Brauns im vorigen Jahre erschienenen „Belgische Jesuitenkirchen" reiht sich heuer der erste

Teil eines Inventars der entsprechenden deutschen Bauten. Er umfaßt die Werke in der 1563 (von der 1556 errichteten niederdeutschen Provinz) abgetrennten rheinischen Provinz bis zum Jahre 1626, und aus späterer Zeit die Bauten der 1626 durch abermalige Gebietsteilung entstandenen niederrheinischen Provinz. Es sind die Kirchen in Köln (S. Achatius) 1582, Münster 1591—97, Speier 1599—1600, Würzburg 1606—18, Koblenz 1607—17, Molsheim 1614—17, Köln (Maria Himmelfahrt) 1616—27, Aachen 1617—27, Aschaffenburg 1619—21, Düsseldorf 1622—29, Hildesheim 1655, Münstereifel 1659—70, Koesfeld 1673—94, Paderborn 1681—97, Osnabrück 1682 bis 85, Bonn 1686—94, Siegen 1702—23, Meppen 1743—45, Hadamar 1753—55, Jülich 1752—72 und Büren 1754—70.

Die Arbeit ist gründlich und zuverlässig. Sie bringt zunächst die aktenmäßige Baugeschichte (mit Veröffentlichung zahlreicher alter Risse) und Beschreibung der einzelnen Kirchen, wobei zahlreiche wertvolle Funde zutage gefördert werden. So, um nur auf das Wichtigste hinzuweisen, die Namen der Architekten der Münsterer, Kölner und Bonner Kirche, Johann Rosskott, Christoph Wamser und Jakob de Candrea. Weitere Einzelheiten, wie die interessanten Pläne zur Kölner Marienkirche, müssen hier übergangen werden. Nur der mit Rücksicht auf die stilistische Verschiedenheit des Schlosses und der Kirche erfolgten Ablehnung Georg Ridingers als des Meisters der Aschaffenburger Dreifaltigkeitskirche möchte Referent seine an anderer Stelle (Beil. z. Allg. Zeitg. 29. September 1906) vertretene Ansicht entgegenhalten, daß Ridingers Stilgefühl nicht stark und einheitlich genug entwickelt war, um diese Ablehnung unbedingt notwendig erscheinen zu lassen.

Nicht minder wertvoll als die Beibringung des historischen und beschreibenden Materials in den Abschnitten über die einzelnen Kirchen sind die zusammenfassenden Einleitungs- und Schlußkapitel. Hier wird, etwas spät — in den Kunstgeschichten ist es schon vor Jahrzehnten geschehen —, doch mit einer bisher nicht erreichten Vollständigkeit des Materiales mit dem Begriffe des „Jesuitenstiles" aufgeräumt. „Für Erteilung oder Verweigerung der Approbation war lediglich die Zweckmäßigkeit des Planes maßgebend; vom Stil ist nie und nirgends die Rede; insbesondere wird niemals empfohlen, die Kirchen im Barock zu errichten. Die Stilfrage überließ der General ganz und gar den Petenten, denen es unbenommen blieb, sich für den Stil zu entscheiden, welchen sie . . . für den passendsten erachteten." In der Tat zeigen von den im vorliegenden Buche behandelten Kirchen zwei Drittel noch gotische Architektur, und zwar bis in den Anfang des XVIII. Jahrhunderts hinein. Aus dem Beginne des XVII. Jahrhunders besitzt der rheinische Kreis nur zwei Barockkirchen, Aschaffenburg und Düsseldorf, und erst um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts ist hier mit der Gotik völlig gebrochen. Nicht die Zusammenstellung der Jesuitenkirchen bildet die Grundlage zur analytischen Konstruktion eines architektonischen Systems in der Art jenes der Hirsauer und Zisterzienser, sondern die Vereinigung der einschiffigen Kirchen mit Seitenkapellen, die dem Typus von Vignolas Gesù folgen. Dies aber ist, wie nachgewiesen, weder bei allen Jesuitenkirchen, noch ist es ausschließlich bei Jesuitenkirchen der Fall.

Neben dem Hauptthema werden in Exkursen wichtige Einzelfragen, wie die Entwicklung der rheinischen Knorpelornamentik, behandelt. Den Fortsetzungen des gut illustrierten Buches, in denen der Verfasser zu vielerörterten lokalkunstgeschichtlichen Problemen Stellung nehmen muß, darf man mit Erwartung entgegensehen.

Julius Baum.

Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien. Zweite Auflage. München und Leipzig. Georg Müller 1908.

Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. Zweite vermehrte Auflage. München. F. Bruckmann, A.-G., 1908.

Der wissenschaftliche und inhaltliche Wert der beiden Bücher ist bei ihrem ersten Erscheinen so ausgiebig und eingehend gewürdigt worden, daß er heute schon sozusagen außer Diskussion steht. Darum dürfen wir uns bei Gelegenheit der zweiten Auflage darauf beschränken, die Frage nach dem methodologischen Wert der beiden Publikationen aufzuwerfen. Zu einem Vergleich in dieser Hinsicht reizt insbesondere die Tatsache, daß beide kunsthistorisch so bedeutsamen Erscheinungen ausgesprochene Dokumente zweier Schulrichtungen sind, die im heutigen kunsthistorischen Leben Deutschlands eine große Rolle spielen.

Das Vollsche Buch hat bewußt pädagogische Absicht und darf als ausgesprochener an Schulbeispielen erläuterter Traktat von der Methode gelten. Es hat den löblichen Zweck, dem unsicher gewordenen Laien feste gebrauchsfähige Handhaben zu geben, die ihm eine zuverlässige Orientierung im Reiche des Kunstgeschaffenen ermöglichen. Voll ist ein temperamentvoller Philologe, der mit warmer Sinnlichkeit an der

Wirklichkeit hängt und auch der Kunst ohne jede metaphysische Voreingenommenheit als Realist entgegentritt. Ihn quälen keine ästhetischen Skrupel noch Zweifel, und die letzte Berufungsinstanz seiner Urteile ist sein in guter praktischer Schulung erzogenes künstlerisches Gefühl. Dieses Gefühl läßt sich bei ihm nicht mit ästhetischen Prinzipien kontrollieren und rechtfertigen, es sitzt ihm vielmehr als lebendiger Instinkt in den Fingerspitzen und deckt sich mit seinem unbeirrbaren Gefühl für das Menschlich-Echte, Gesunde, Gediegene, in ehrlicher Arbeit Geschaffene. Der intime Umgang mit dem Material, den er als langjähriger Konservator der alten Pinakothek pflegte, hat natürlich diese resolute Tendenz seiner Natur sehr bestärkt. So wurde ihm die Eigenhändigkeit zum höchsten Kriterium für die künstlerische Güte eines Werkes und Sonderung von Kopie und Original zum eigentlichen Ziel seiner Forschertätigkeit. Und aus dieser Praxis heraus erwuchs ihm auch seine Methode, die ihn zum überaus zuverlässigen Kunstkenner und Sachverständigen und zum gegebenen Berater und Anleiter unseres kunsthistorischen, für den Museumsdienst bestimmten Nachwuchses machte. Er versteht es wie kein anderer, mit der Materie sachlich vertraut zu machen, und darin besteht auch der unbestrittene Erfolg seiner Lehrtätigkeit.

Doch die Gemäldestudien wenden sich an weitere Kreise; sie wollen nicht nur den Kunsthistoriker und künftigen Museumsbeamten, sondern auch das künstlerisch interessierte Puklikum erziehen, wollen den unsicher gewordenen Laien wieder in ein unmittelbares Verhältnis zur Kunst bringen, ihm eine feste Unterlage für sein irrlichterierendes Urteil geben. Ich kann meine Zweifel nicht unterdrücken, ob Voll zu diesem Zwecke den richtigen Weg gewählt, ob seine Mittel diesem Zweck entsprechen. Mir scheint vielmehr, daß seinen kunstpädagogischen Absichten der Irrtum zugrunde liegt, daß Kunstkennerschaft mit Kunstverständnis identisch sei. Es gibt künstlerische Werte, die von der Frage nach der Eigenhändigkeit gar nicht berührt werden, die an jeder Kopie demonstriert werden können und auf die es meines Erachtens für die erste Kunsterziehung gerade ankommt. Es liegt hier eine Überschätzung des Persönlichen vor, für die wir die historisch-philologische Abkunft unserer Disziplin verantwortlich machen müssen. Damit daß der Laie befähigt wird, die Minderwertigkeit des unter dem Namen Leonardo gehenden Medusenkopfes der Uffizien zu konstatieren, ist für seine Kunstkennerschaft einiges, für sein Kunstverständnis wenig getan. Und ich meine, wir sollen den Laien mehr zum Kunstverständnis erziehen als zur Kunstkennerschaft, ihn mehr für die Kunst als für die Bilder vorbereiten. Die Schulung nach Vollscher Methode sollte als unentbehrliches Schlußglied am Ende der Laienerziehung, nicht an ihrem Anfang stehen. Sie ist im kunsthistorischen Seminar sehr am Platz, nicht aber in Gymnasien und Mittelschulen, wie Voll will. Hier muß es weniger darauf ankommen, den Laien gleich mit den Intima des Materials vertraut zu machen, als vielmehr sein noch unentwickeltes Kunstgefühl nach elementar-ästhetischen Prinzipien zu kultivieren, es an Paradigmen für die Praxis vorzubereiten, ihm sozusagen grammatikalische Grundlagen zu geben. Voll nennt das in seiner übertriebenen und etwas unzeitgemäßen Angst vor Theorien und Abstraktionen Steine statt Brot geben. Aber er wird mich nicht überzeugen, daß die praktische Berlitzmethode für ernsthafte Kunsterziehung am Platz ist. Das sind prinzipielle Aussetzungen, die nicht das überaus brauchbare und gründliche Buch treffen, das dem Fachmann reiche Gewinnmöglichkeit garantiert, sondern einzig seine Bestimmung als Laienbibel.

Das Problem der Laienerziehung nach elementar-ästhetischen Grundsätzen ist theoretisch noch nicht gelöst, und bei der Verwirrung, die in unserer wissenschaftlichen Ästhetik herrscht, ist vorläufig nicht viel Aussicht vorhanden, daß diese Disziplin sich mit der kunsthistorischen Praxis verbrüdern wird. Dagegen scheint mir, daß praktisch der Lösung des Problems die Wege gewiesen sind durch Wölfflins glänzende Leistungen. Womit nicht gesagt werden soll, daß ein Werk wie das Dürerbuch eine leichte Lektüre für Laien und junge Kunstschwärmer sei. Aber der Genuß wahrer Kunst setzt nun einmal einen reifen Menschen voraus und verlangt von ihm innige Hingabe und eine große ernste Arbeitsleistung des Geistes und der Seele. Wenn also hier von Laien geredet wird, ist immer nur an den innerlich berufenen Laien gedacht. Nur an ihn wendet sich die Wölfflinsche Pädagogik. Und mit dieser Einschränkung sollte meines Erachtens jedes kunsterzieherische Bestreben rechnen. Denn gerade die äußerliche unwahre „Bildung“, die sich auswahllos auch der Kunst bemächtigt hat, steht einer eigentlichen künstlerischen Kultur am meisten im Wege.

Der große erzieherische Wert der Wölfflinschen Art liegt in dem Umstand, daß hinter jedem Satz seiner Arbeiten eine klare festkonstituierte ästhetische Weltanschauung steht. Nur das gibt dem Laien jenes Sicherheitsgefühl wieder, das ihm im Durcheinander der künstlerischen Afterkultur, an der unsere Zeit leidet,

verloren gegangen ist. Ohne in die wirren Probleme theoretischer Ästhetik verstrickt zu werden, muß er das Gefühl haben, daß jede Anschauung, jede Wertung, die ihm vermittelt wird, fest verankert sei in einer klaren und organischen ästhetischen Bildung. Nur auf diesen Umstand darf sich die autoritative Überlegenheit des Kunstpädagogen stützen, nur sie rechtfertigt die Hingabe und das Vertrauen des Lernenden. Denn ohne diesen soliden Hintergrund läuft jede Argumentation Gefahr, zur Sophistik zu werden.

Wölfflins Methode ist nicht direkt aus unmittelbarem praktischen Umgang mit dem Material erwachsen, sondern mehr aus ästhetischen Gewissenskämpfen, aus den Forderungen seiner reinlichkeitsbedürftigen Natur, sich strenge Rechenschaft zu geben über sein künstlerisches Erleben, aus dem Drange, das Instinktartige seines Geschmacksurteils zu bewußter Einsicht emporzuläutern. Daß es dabei an strenger Erziehung am Stoff nicht gefehlt hat, das beweist gerade sein Dürerbuch. Hier hat er sich dem großen unübersehbaren Stoff — ohne sich selbst je zu verlieren — in einer Weise hingegeben, die als das schönste Resultat seiner strengen Selbsterziehung erscheint. In dieser Beziehung stellt das Dürerbuch auch einen Fortschritt dar über die bei aller Großartigkeit theoretisch noch etwas befangene Interpretation der klassischen Kunst.

Voll und Wölfflin erscheinen als Gegensätze. Neben Voll, dem modernen Realisten mit induktiver Methode, wirkt Wölfflin wie ein nachgeborener Humanist. Aber diese Polarität liegt nur in den Ausgangspunkten. Die große zentripetale Gesinnung, die beide treibt, macht es wahrscheinlich, daß sie sich im Laufe ihrer inneren Entwicklung noch einmal begegnen werden. Das Gegensatz-Verhältnis wird sich immer mehr zu einem Ergänzungsverhältnis umgestalten, und die deutsche Kunstgeschichte wird den größten Gewinn davon haben.

Wilhelm Worringer.

8

Sir Walter Armstrong. Joshua Reynolds. Aus dem Englischen übertragen von E. von Kraatz. Mit 52 ganzseit. Illustrationen. München. Vereinigte Kunstanstalten (1908).

Die Übersetzung von E. von Kraatz bringt unserer Kunstliteratur eine sehr erwünschte Bereicherung, indem sie das ausgezeichnete Buch Armstrongs der Gesamtheit der deutschen Leser, die sich leider mit dem Original nicht alle abfinden können, zugänglich macht. Die großen Vorzüge dieser und der anderen großen Monographie Armstrongs über Gainsborough beruhen in der Überlegenheit, mit der der Stoff gemeistert und gruppiert ist und in der lebendigen Frische der Darstellung. Bei einer solchen Fülle der künstlerischen Dokumente, wie sie namentlich bei Reynolds zur Verfügung stehen, bei der Popularität seiner Hauptwerke und dem Verständnis, das wir ihnen eben jetzt wieder entgegenbringen, kann es sich nicht darum handeln, sich in stilkritische Betrachtungen zu verlieren, wie sie gegenüber einer älteren historischen Kunst am Platze wären. Vielmehr erwarten wir hier ein farbenreiches Bild des Meisters inmitten seiner Umgebung zu sehen. Und dieses versteht Armstrong — darin selbst ein trefflicher Porträtist — zu geben. Besonders sympathisch sind uns dabei zwei britische Tugenden: die Aufrichtigkeit des Urteils, die sich von aller Verhimmelung des Helden fern hält und ein trockner männlicher Humor. Reynolds wird, wie es nahe liegt, auch in diesem Buche, häufig in Parallele zu Gainsborough gesetzt, obwohl er kaum dabei gewinnen kann. Armstrong gibt es gelassen zu, daß er der Verstandesmensch, der schwer ergründliche vorsichtige Egoist, der Musterknabe unter den großen Meistern gewesen sei, für die Akademie der geborene Präsident und doch dem Schüler ein schlechter Lehrer. —

Die Übersetzung liest sich gut, wenn gleich sie nicht ganz frei von Flüchtigkeiten des Ausdrucks ist.

G. Pauli.

8

Georg Fuchs, Deutsche Form. Betrachtungen zur Deutschen Jahrhundert-Ausstellung. München, Georg Müller.

Unter dem sehr anspruchsvollen Titel „Deutsche Form“ gibt Georg Fuchs einen Rückblick über die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung und die Münchner Retrospektive von 1906. Die Definition dessen, was er unter „deutscher Form“ versteht, bleibt er schuldig. Ein gelegentliches Erwähnen „romanischer Dome, der Gotik, Grünewald, Holbein und Dürer, des deutschen Barock, des deutschen Rokoko, des deutschen Empire“ tuts nicht, ebenso wenig wie das fortwährende Anführen dieser Worte in gesperrten Lettern.

Zwei Möglichkeiten ergeben sich für den Schilderer einer Epoche: er kann eine Stil- oder eine Künstlergeschichte schreiben, die Gesetze untersuchen, die für Werden und Art einer bestimmten Periode gelten, oder sich an die

Schaffenden halten, die einer zeitlich begrenzten Periode durch ihre Werte einen bestimmten Stempel aufgedrückt haben. Fuchs ist keinen dieser Wege konsequent gegangen; in seinem sehr schlecht aufgebauten Buche stellt er bald das eine, bald das andere Prinzip in den Vordergrund und sagt Trivialitäten, indem er sich den Anschein gibt, neue Wahrheiten zu künden. Mit bescheidenem Stolze erwähnt er, er sei kein gelehrter Mann. Es bedurfte wahrlich dieser Versicherung nicht, der Leser kommt sehr bald hinter das Geheimnis! Und was soll man zu einem Buche über „Deutsche Form" sagen, das ausklingt in eine Verherrlichung „des verbannten Carl Peters . . . . . des imposantesten Tatenmenschen, der aus der jüngeren Generation unserer Rasse bis heute hervorging"?

Das merkwürdigste ist, daß sich zwischen bombastischen Einleitungs- und Schlußkapiteln ein brauchbares Mittelstück befindet, in dem der Verfasser den Vergessenen nachgeht, deren Werke die Münchner Retrospektive gezeigt hat.

Rosa Schapire.

8

Franz Xaver Kraus. Geschichte der christlichen Kunst. Zweiter Band, zweite Abteilung, zweite Hälfte. Fortgesetzt und herausgegeben von Joseph Sauer. Freiburg i. Br. Herder. 1908.

Mit der Geschichte der christlichen Kunst während der italienischen Hochrenaissance ist das Werk nun vollendet. An diesem Schlußbande, der fast 600 Seiten umfaßt, hat Kraus nur noch in den Anfängen gearbeitet. Die Kapitel über Fra Bartolommeo und Leonardo sind zum großen, die über die Sixtinadecke und über Raffael zum geringeren Teile sein Werk. Ihre Überarbeitung und der Abschluß des gedankenreichen Buches lag in den Händen des Freiburger Universitätsprofessors Joseph Sauer.

Man wird den besonderen Vorzug dieses Werkes nicht in den künstlerischen Würdigungen suchen. Andere große und schwierige Aufgaben harrten der Bewältigung, nämlich eine zusammenfassende Darstellung der geschichtlichen Grundlagen und vor allem ein Eingehen auf die schwierigen das Inhaltliche der Schöpfungen betreffenden Probleme, soweit sie in den Rahmen der christlichen Kunst fallen. Es kann kein Zweifel sein, daß nicht der Vertreter der Kunstwissenschaft, sondern in erster Linie der Theologe und Historiker zur Lösung dieser Aufgaben berufen ist. Nicht minder wird man in Abrede stellen können, daß unter den wenigen in Betracht Kommenden keiner hierfür geeigneter war, als der nicht nur auf seinen Spezialgebieten, sondern auch auf den weiten Feldern der Literatur und Kunst gleichmäßig bewanderte feinsinnige Humanist, dem sein Schüler erfolgreich nachstrebt.

Keine geringe Leistung ist schon die Verarbeitung und Kritik der riesigen Literatur, die in einzelnen Fällen, wie bei der Erklärung der Camera della Segnatura eine sehr entschiedene Stellungnahme der Verfasser herausforderte. Der Hauptwert des Buches beruht indes nicht auf der Kritik der bisherigen Forschungen, sondern auf der überwältigenden Fülle neuer Erklärungen, die eben nur den gründlichsten Kennern des religiösen Geistes, insbesondere der ihn dokumentierenden theologischen und philosophischen Schriften der Renaissance möglich waren. Es sind einerseits Beiträge zur Ikonographie, wie die Bemerkungen über die Darstellungen der Sibyllen (S. 355) und Planeten (S. 466), anderseits und besonders aber ausführliche inhaltliche Deutungen der Hauptwerke der Zeit. So wird, um einige beliebige Beispiele herauszugreifen (S. 343), in der unteren Reihe der Sixtinafresken der vollkommene historisch-typologische Zusammenhang der Szenen des Alten und Neuen Testamentes festgestellt, zur Erklärung der Disputà und Schule von Athen (S. 386—418) eine Menge neuen Materiales beigebracht, nicht minder zu vielen übrigen der Stanzenbilder (Borgobrand, S. 444), endlich (S. 447—456) eine enge typologische Beziehung zwischen dem Petrus- und Pauluszyklus der Teppiche Raffaels nachgewiesen. In gleicher Weise erfahren die Werke der anderen Großen, zumal Michelangelos, tiefgründige Erklärungen, die durch ausreichende Abbildungen unterstützt werden.

Die moderne Kunstwissenschaft muß für eine so umsichtige Bestellung dieses Feldes, das sie in anbetracht der Unzulänglichkeit ihrer Mittel und der Wichtigkeit speziellerer Aufgaben mehr und mehr brach liegen lassen muß, dankbar sein. Der Leser wird, wenn er auch manches aus dem Standpunkte der Verfasser sich ergebende Urteil über nicht spezifisch religiöse Künstler (wie Correggio und Giulio Romano) sich nicht zu eigen macht, aus dem Buche doch reiche Belehrung und Anregung schöpfen.

Julius Baum.

8

Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung: Niello. Druck und Kommissionsverlag der L. C. Wittich'schen Hofbuchdruckerei. Darmstadt. 1907. Fol. 36 S.

Auf dem bisher noch so sehr vernachlässigten Gebiete der wissenschaftlichen Erforschung des alten Kunstgewerbes und seiner Geschichte wird stets, soweit die eindringliche Denkmälerkunde in Betracht kommt, die Goldschmiedekunst ganz besondere Schwierigkeiten bieten, da sich hier zu der weiten Zerstreutheit des Materials noch die Schwerzugänglichkeit desselben insbesondere für alle auf die Technik gerichteten Fragen und Untersuchungen gesellt. Um so höher müssen wir es Marc Rosenberg anrechnen, daß er unbeirrt durch alle sich ihm entgegentürmenden Schwierigkeiten mit zäher Ausdauer sein hohes Ziel verfolgt, die Forschung über Goldschmiedekunst immer fester, immer zuverlässiger zu fundieren und nach allen Richtungen auszubauen. In der mir zur Besprechung vorliegenden neuesten seiner Veröffentlichungen, der hoffentlich weitere Abteilungen bald folgen werden, packt er nun den Stier bei den Hörnern, indem er mit allen Mitteln seines reichen Wissens der Technik zunächst des Niello zu Leibe geht, auf ihr die Geschichte des Kunstzweiges aufzubauen sucht.

Neuland freilich hat Rosenberg damit keineswegs betreten. Gerade das Interesse an den Niellen d. h. den mit einer wesentlich aus Schwefelsilber — „Plachmal" nannte es die alte Scheidekunst und Alchemie — bestehenden Masse ausgeriebenen Gravierungen auf Edelmetallgeräten und den Abdrücken von solchen Gravierungen vor dem Einreiben der schwarzen Masse ist infolge der Annahme, daß die Kupferstecherkunst eben aus diesen Fertigkeiten und Gepflogenheiten des Goldschmieds ihren Ursprung genommen habe, schon in der Frühzeit der Kunstgeschichte lebendig gewesen, hat bereits vor mehr als hundert Jahren zahlreiche gelehrte Federn in Bewegung gesetzt. Allein bereits Fiorillo klagt auch über die „Unbekanntschaft der Schriftsteller mit den technischen Ausdrücken", die alle Kunstsachen mit einander verwechsle, „woraus so viele Widersprüche und ungereimte Dinge in die Kunstgeschichte geflossen sind", und man kann leider nicht sagen, daß in puncto des Niello die folgenden Generationen von Kunsthistorikern sich von dem Fehler der Ungründlichkeit und Unklarheit frei gehalten hätten. So hatte sich, den ganzen Weg überwuchernd, ein dichtes Dornengestrüpp angesetzt, das heute vielleicht nur unserem besten Kenner, eben dem Verfasser der vorliegenden Schrift, mit scharfen Blicke zu durchdringen, mit starker Hand auszuroden möglich war. Notwendig mußte unter diesen Umständen der darstellende Charakter des Buches fast in allen Teilen hinter Form und Art der Untersuchung, die die Lektüre zu keiner leichten machen, zurücktreten; und wenn trotz aller Trefflichkeit der Beweisführung, trotz aller Gründlichkeit und Vorsicht in der Widerlegung bis dahin gültiger Meinungen gleichwohl hier und da Bedenken und Zweifel bestehen bleiben, so liegt das durchaus in der Natur des schwierigen und an Problemen reichen Stoffes.

Daß schon den alten Ägyptern die Niellotechnik bekannt war, wissen wir aus Plinius Hist. nat. XXX, 46, aber erst im Jahre 1900 hat sich zweifelloses Niello, „vielleicht aber eher Schwefelkupfer als Schwefelsilber", an der Axt und dem Dolche des Königs ʿAhmose von der XVIII. Dynastie nachweisen lassen (v. Bissing, „Ein Thebanischer Grabfund"). Rosenberg fügt diesen Werken noch die beiden Falken- oder wohl richtiger Sperberköpfe hinzu, die er bereits in seiner Schrift „Ägyptische Einlage in Gold und Silber" (Frankfurt, Keller) S. 11 abgebildet und besprochen hatte. Damals hatte er die dunklen metallischen Einlagen in das Gold dieser Sperberköpfe noch als Stahl ansprechen zu müssen geglaubt. Heute kann er sie mit Wahrscheinlichkeit („anscheinend") als Niello bezeichnen. Nur ist das Niello dieser frühen Denkmäler nicht von dem dünnen Auftrag etwa des Hildesheimer Silberfundes oder mittelalterlich-abendländischer Werke, sondern eine massigere Einlage, wie sie sich bis tief in die byzantinische Zeit hinein verfolgen läßt. Aus dieser wird namentlich eine bronzene Staurotheke, „vielleicht 11. Jahrhundert", eingehender gewürdigt und in einem vortrefflichen Farbendruck wiedergegeben. Die römische Kunst nimmt insofern eine Art Zwischenstellung zwischen der altägyptischen Technik und der neuen Art mit dem dünnen Auftrag ein, als sich in ihrem Kreise Arbeiten beider Richtungen finden. Für jene ältere Art ist der bekannte, 1893 in der Nähe von Brescia gefundene Goldring, den Rosenberg in sehr dankenswerter Weise wiederum in einem Farbendruck und in dreifacher Vergrößerung abbildet, für die neuere u. a. das Ortband eines Schwertes aus dem in Köln aufgedeckten Grabe eines römischen Auxiliars (Fig. 3, 4 und 5 bei Rosenberg) besonders charakteristisch und lehrreich. Bei der Besprechung mehrerer weiterer Werke beider Richtungen, bei der der Verfasser verschiedentlich wiederum durch vorzügliche Abbildungen unterstützt wird, merkt er als eines der Resultate seiner Untersuchungen

u. a. an, daß der Nielloauftrag bei den byzantinischen Silberarbeiten (im Gegensatz zu Gold und Bronze, für die wir den starken und breiten Auftrag des Niello kennen gelernt haben) immer sehr dünn ist. Bei der Frage der Datierung des Kreuzes des Erzpriesters im Domschatz zu Monza (Fig. 11—13 bei Rosenberg) wäre vielleicht ein Eingehen auf die von O. v. Falke (Falke und Frauberger, Schmelzarbeiten S. 3.) angeführten verwandten Werke am Platze gewesen. Eine genauere zeitliche Fixierung als die nach Didron, Annales archéologiques XXVI. 137 durch das Vorkommen des Kolobion gegebene, nämlich 7.—9. Jahrhundert, scheint mir auch durch Rosenbergs Ausführungen (S. 8f.) nicht erreicht.

Die Blütezeit des deutschen Niello ist das 12. Jahrhundet, die Zeit der Tragaltäre, die Zeit des Theophilus, des Verfassers der Schedula diversarum artium, den Albert Ilg mit dem Verfertiger des berühmten Tragaltars im Domschatze zu Paderborn, Rogkerus, einem Mönch des Klosters Helmershausen, identifizieren wollte. Den eigentlichen und von ihm versprochenen Beweis für seine Behauptung ist Ilg uns schuldig geblieben, und Rosenberg weist in eingehender und scharfsinniger Untersuchung nach, daß die Gründe, die bisher für die Identifizierung ins Feld geführt worden sind, auf Stichhaltigkeit keinen Anspruch machen können. Immerhin bleibt m. E. die Möglichkeit der Identizität bestehen und hätte bei Aufrollung der ganzen Frage auch auf das Verhältnis namentlich des Tragaltars für das Benediktinerstift Abdinghof (vgl. Falke-Frauberger a. a. O. S. 14ff.) einerseits zu Rogkerus, andererseits zu Theophilus, der die daran vorkommende seltene Technik der ausgeschnittenen Arbeit im 71. Kapitel seiner „Schedula" erläutert, eingegangen werden müssen. Doch hat der Verfasser die Behandlung dieses Punktes möglicherweise einer anderen Abteilung seiner „Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage" vorbehalten

An die Untersuchung über den Paderborner Tragaltar (Fig. 16—18) schließt sich die Besprechung des Reliquienkästchens in St. Victor (Fig. 19), sowie des Kreuzes von St. Trudpert (Fig. 20—25), dem Rosenberg schon vor Jahren eine meisterhafte Monographie gewidmet hat, und der Schale aus der Sammlung Basilewsky in der Eremitage zu St. Petersbnrg (Fig. 26), zu deren hauptsächlichster figürlicher Darstellung eine weitgehende ikonographische Entsprechung am durchbrochenen Fuß des Alpais-Ciboriums im Louvre (Fig. 27) nachgewiesen wird.

Für den Orient ist in dieser Zeit das Niello literarisch bezeugt. Abgebildet finden wir bei Rosenberg in natürlicher Größe und in Vergrößerung ein auf der Insel Gotland gefundenes, jetzt im Museum zu Stockholm aufbewahrtes Armband, auf dessen Bronzekern nielliertes Silber, in das Goldteile eingebettet sind, dick aufgelegt ist. Es soll jener islamitischen Geschmacks- und Einflußsphäre angehören, die sich nach Montelius aus Arabien über Rußland nach dem skandinavischen Norden erstreckte. Mir scheint jedoch ein zwingender Grund, eben dieses Stück jener Sphäre zuzuteilen, aus Dekor und Technik desselben kaum abgeleitet werden zu können. Die Kenntnis des Niellierens mag ja aus Rußland, das, wie Rosenberg feststellt, bereits im 12. Jahrhundert bedeutende Leistungen in dieser Kunst zu verzeichnen hatte, nach Gotland gelangt sind.

Rußland ist auch aller Wahrscheinlichkeit nach mit jenem „Ruscia" in der Vorrede des Theophilus gemeint, das er unter Hinweis auf die dortige Kunst des Niellierens, mit Griechenland d. h. dem griechischen Orient und Arabien den drei großen westlichen Kunstländern, Italien, Frankreich und Deutschland gegenüberstellt, das aber Ilg in seiner Ausgabe der „Schedula" in „Tuscia" geändert hat und das man seither mit ihm als Toscana hat verstehen wollen. Dieser Nachweis, aufgebaut wesentlich auf jener Feststellung und der Tatsache, daß italienische Niellen erst etwa aus dem 14. Jahrhundert bekannt sind, bildet einen der Glanzpunkte der ganzen Abhandlung Rosenbergs. Das Ergebnis: Ruscia = Rußland darf als gesichert betrachtet werden.

Eingeschoben in diese Untersuchung ist die Erörterung der Frage nach dem Ursprung des Kupferstichs und nach den italienischen Niellen und Abdrücken von zur Niellierung bestimmten Platten aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Auch hier geht der Verfasser unbeirrt um alles, was bisher darüber zusammengeschrieben worden ist, überall auf die Quellen zurück, die er auf ihre Lauterkeit prüft und neben denen er nur die Denkmäler selbst reden läßt. Er kommt zu der Überzeugung, daß nicht „Abdrücke von Silberplatten, die unmittelbar nach ihrer Gravierung abgedruckt und dann nielliert worden sind," zur Erfindung des Kupferstichs geführt haben, sondern daß dieser unmittelbar „aus der Erfindung eines Handwerkszeuges hervorgegangen ist, das die Goldschmiede nicht voll ausnutzen konnten", nämlich des Stichels zur Herstellung von Gravierungen, die bei den Goldschmieden die Meißelarbeit mit ihren breiteren Linien rasch in den Hintergrund drängten.

Mag nun aber auch diese Reihenfolge der Erscheinungen, diese Art der Herkunft des Kupferstichs mehr den Tatsachen entsprechen als der bisher angenommene Gang der Dinge, so wird doch die Annahme, daß die Goldschmiede sich von ihren Gravierungen Abdrücke zurückzubehalten pflegten, die dann wohl in der Regel von einem Schwefelabdruck oder von einem Abdruck aus feinem gebrannten Ton als Medium genommen wurden, weil sie ja sonst die Darstellung oder das Ornament samt etwaiger Schrift im Gegensinne zur Anschauung gebracht haben würden, stets große Wahrscheinlichkeit für sich behalten. Die Zahl solcher Abdrücke war allerdings zweifellos verschwindend gering, und nur ganz wenige sind aus dem 15. und 16. Jahrhundert auf uns gekommen, aber doch etwas mehr als Rosenberg bei der Behandlung der Finiguerra-Frage in den Kreis seiner Betrachtung zieht. So wäre wohl — abgesehen von der von Duchesne und von Dutuit (vgl. Rosenberg S. 25) aufgezählten Blättern — zu dem zweiten Abdruck jener Pax mit der Krönung Mariae in Museo Nazionale zu Florenz, die früher dem Maso Finiguerra zugeschrieben wurde, neuerdings aber unter Vorbehalt für Matteo Dei in Anspruch genommen wird, in der Bibliothek des Arsenals zu Paris (vgl. Bucher, Gesch. der technischen Künste II, 11), zu den Abdrücken von einem andern „notorischen Werke" des Matteo Dei, wie Bucher sagt, der Bekehrung des heiligen Paulus in Florenz, die sich in Paris und in England befinden sollen, und zu dem Abdruck einer angeblich von Finiguerra herrührenden, dem Stile nach aber der Krönung Mariae von Dei aufs nächste verwandten Pax mit der Madonna in trono in der Albertina (abgebildet bei Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes IV. Abteilung S. 502) Stellung zu nehmen gewesen.

In mehr aphoristischer Weise werden sodann noch die Bologneser Pazifikalien, die man dem Francesco Francia zuzuschreiben pflegt, besprochen. Wegen der darauf angebrachten Wappen sieht Rosenberg in ihnen nicht sowohl Paces, „wie sie bei der Messe nach dem Agnus Dei vor der Kommunion von den Zelebranten geküßt und zum Kusse weitergereicht wurden", sondern vielmehr private „maiestati" für den zur Gültigkeit der Ehe bei der kirchlichen Feier notwendigen Kuß der Brautleute, und gibt sie in ausgezeichneten Abbildungen durch die er allein schon der weiteren Forschung über diese Stücke einen ganz wesentlichen Dienst leistet, wieder (Fig. 33—35). Das Wappen links oben auf der zweiten, in Farbendruck reproduzierten Pax (Fig. 35) ist übrigens nach Canetoli, Blasone bolognese dasjenige der Familie Arriguzzi, und es bliebe also zur genaueren Datierung dieses Werkes nur noch übrig, an der Hand bolognesischer Genealogien festzustellen, wann ein Mitglied der Familie Arriguzzi sich mit einer Dame aus dem Hause Bentivoglio vermählt hat.

Endlich werden auch auf die deutschen Nielloarbeiten des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance noch bedeutsame Streiflichter geworfen, der prächtige von Praunsche Pokal mit dem Ulmer Beschauzeichen und einer apfelförmigen Meistermarke, den das Germanische Museum verwahrt, in Originalgröße abgebildet (Fig. 38).

Wie die Kritik die Pflicht hat, den Finger auf die noch nicht zu völliger Klarheit entwickelten Punkte zu legen und Mängel der Untersuchung oder Beweisführung aufzuzeigen, so hat sie auch das Recht, sich gesicherter Resultate rückhaltslos zu freuen. Und mit Dankbarkeit und hoher Anerkennung sei hier nochmals des reichen Nutzens gedacht, den die jüngste Veröffentlichung Marc Rosenbergs der Wissenschaft gebracht hat oder noch bringen wird, der nicht zum geringsten auch in dem mustergültigen Abbildungsmaterial beschlossen liegt und uns der Fortsetzung des Werkes mit berechtigter Spannung entgegensehen läßt.

Theodor Hampe.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Unter Mitwirkung der Vorstände der staatlichen Sammlungen herausgegeben von Ludwig v. Buerkel. 1908. I. Halbband. Georg D. W. Callwey, München.

Der neue Halbband bestätigt den angenehmen Eindruck der vorangegangenen Bände und liefert ein weiteres Zeugnis für die geschickte und zielbewußte Redaktion, der sich diese Zeitschrift erfreut. Man konstatiert mit Freude, daß dieses junge Unternehmen trotz der kurzen Zeit seines Bestehens schon einen festen Stil gefunden hat, der ihm in der Reihe der verschiedenen Jahrbücher unseres Fachs eine ganz besondere und zwar sehr sympatische Physiognomie gibt. Jede Einseitigkeit, jedes Spezialistentum ist vermieden, Kunstkennerschaft und Kunstfreude kommen gleichermaßen zur Geltung. Die Weitherzigkeit des Programms, das wissenschaftlich und stilistisch gleich hohe Niveau der Texte, die ausgezeichneten Reproduktionen machen die Münchner Jahrbücher zu einer Kunstzeitschrift vornehmen Stils, die

den Fachmann und den Kunstliebhaber gleicherweise befriedigt. Die verschiedenen künstlerisch interessierten Keise, die hinter dieser Zeitschrift stehen, können sich zu dieser ausgezeichneten Repräsentation ihrer Interessen nur beglückwünschen.

Unter den Beiträgen des jüngsten Bandes erregt die Publikation des wundervollen Aphroditenkopfes, der als Leihgabe des Münchner Museumsvereins kürzlich in der Glyptothek Aufstellung gefunden hat, besonderes Interesse. Schon weil dieser Kopf eine Art Vermächtnis Furtwänglers ist, der kurz vor seinem Tode den Anstoß zu dieser wertvollen Erwerbung gab. Sieveking versucht in einleuchtender Begründung eine kunsthistorische Fixierung des Werkes. Es handelt sich nach ihm um eine römische Arbeit der flavischen Zeit, die einen berühmten Aphroditenkopf aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts wiederholt, von dem wir bisher nur eine flaue und stark retouchierte Variante aus der neuattischen Schule besaßen, nämlich die capitolinische Venus. Ohne den Kopf einem bestimmten Künstler zuzuweisen, gibt Sieveking einen interessanten Hinweis, indem er auf das evidente Verwandtschaftverhältnis aufmerksam macht, in dem diese Aphrodite zum Typus des Apoll von Belvedere steht.

Moritz Dreger liefert eine Serie von Beiträgen zur Kenntnis alter Stoffe und Stickereien. Er beginnt mit einer Untersuchung über die Entwicklung der Hohlgewebe, deren Erfindung er entgegen der bisherigen Annahme bis zum Mittelalter zurückdatiert.

Von den Schätzen der Tucherschen Sammlung und ihrer jetzigen in künstlerisch-dekorativer Beziehung musterhaften Aufstellung im Wiener Hause des Baron Tucher gibt Franz Wickhoff einen durch sehr willkommene Reproduktionen unterstützten Bericht.

Zur vielbesprochenen Frage der Münchner Cäsarenbilder nimmt Gronau noch einmal das Wort. Durch eine scharfe kritische Beleuchtung des von Wielandt aufgerichteten dokumentarischen Beweisgebäudes kommt er zu dem Ergebnis, daß der Irrtum der Beweisführung schon an ihrem keineswegs einwandfreien Ausgangspunkt beginnt.

Eine besondere Freude bereitet der folgende Aufsatz mit seinen reizvollen Abbildungen. Es handelt sich um einen kürzlich in Staufen wiederentdeckten Ölberg des Freiburger Barockkünstlers Christian Wenzinger, der sich jetzt in der städtischen Skulpturensammlung in Frankfurt a. M. befindet. Der Eindruck, den diese halblebensgroßen Terrakotten in den Abbildungen machen, ist geradezu verblüffend. Die niemals übertriebene Charme dieser Figuren ist hinreißend und läßt an den besten Bernini denken. Besonders der schlafende Johannes scheint von überaus glücklicher Erfindung. Man ist G. Münzel, der den gut interpretierenden Text zu dieser Publikation geschrieben hat, sehr dankbar für die Vermittlung solch delikater Genüsse.

Die generöse Stiftung, die die Nichte Menzels aus dem Nachlaß des Meisters an die neue Pinakothek und die Graphische Sammlung gemacht hat, findet in einem Aufsatz Rebers eine eingehende, von Dankbarkeit getragene Würdigung. — Zum Schluß weist der Herausgeber des Jahrbuchs auf den Schwazer Holzschnitzer Ludwig Penz hin, dessen starke, durch keine Akademie verdorbene Bauernkunst er mit wenigen aber treffenden Worten charakterisiert. Die beigefügten Reproduktionen nach Werken des Meisters geben dem Hinweis Buerkels einen kräftigen Nachdruck.

Im Anhang des Jahrbuches findet sich eine ausführliche Orientierung über die Tätigkeit der verschiedenen staatlichen Sammlungen und der beiden kunsthistorischen Vereine, deren Organ die Jahrbücher sind. Einen besonders günstigen Eindruck erweckt der Bericht, den der neue Vorstand des Nationalmuseums über die Neuordnung dieses Institutes macht.

W. Worringer.

8

Berthold Haendcke. Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. (Aus Natur und Geisteswelt. 198. Bdch.) Leipzig, B. G. Teubner. 1908.

Eine kurzgefaßte und mit einigen Abbildungen versehene Übersicht über das Kunstgewerbe und die Wohn-Architektur seit der Karolingerzeit, sofern sie sich in Deutschland abspielen, also ein Leitfaden der Geschmacksgeschichte; erwachsen aus Vorlesungen für Studierende aller Fakultäten. Man kann nicht sagen, daß das Stichwort „Kunst im täglichen Leben" vom Verlag geschickt gewählt ist; man bekommt von Architektur und vom Kunstgewerbe bei dem geringen Umfang der Teubnerschen Bändchen recht schmal zugerichtete Bissen, es wäre besser gewesen, die beiden gar nicht zusammengehörigen Gebiete auf zwei Abhandlungen zu verteilen, deren eine die Geschichte der Wohnbaukunst (samt den Möbeln), die andere die des eigentlichen Kunstgewerbes enthielt. Der Standpunkt aus der Ecke der „Häuslichkeit" her-

Digitized by Google

aus wäre dann von selbst in sich zusammengefallen; denn bedeutet ein Kunstgewerbe fürs Haus, wenn das Haus von der Bauernhütte bis zum Königsschloß gemeint ist, etwas anderes als das gesamte Kunstgewerbe? Ich wüßte kaum ein Gebiet zu nennen, das Haendcke hier nicht gestreift hätte, Bauern- und Bürger- und Fürstenbaukunst einbegriffen. Daß er alles eben nur streifen und vielfach zu einer bloßen Aufzählung jeweils beliebter Gebrauchsgegenstände greifen mußte, ist seine Schuld gerade nicht.

Paul Ferd. Schmidt.

8

Paul Mebes. Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. F. Bruckmann, A.-G., München 1908. Band II. Palais und städtische Bürgerhäuser, Land- und Herrenhäuser, Gartenhäuser, Tore, Brücken, Innenräume und Hausgerät.

In noch höherem Maße als der erste Band der Mebesschen Publikation (Monatshefte 1908, S. 569) wird der soeben erschienene zweite Band für die Architektur unserer Zeit und für das Kunsthandwerk von Nutzen sein. Es ist noch mehr Gewicht darauf gelegt, möglichst einfache Beispiele der bürgerlichen Baukunst des XVIII. Jahrhunderts zu bringen, und zwar in der Mehrzahl sind es Beispiele aus dem letzten Drittel des XVIII. Jahrhunderts, aus der Zeit des sogenannten Zopf und Klassizismus. Die reichste Ausbeute haben solche Städte gegeben, die damals in Blüte standen: Krefeld, Düsseldorf, Barmen-Elberfeld, Kassel, Braunschweig, Weimar, Dessau, Berlin, Hamburg, in Süddeutschland Mannheim und Karlsruhe.

Eine wirkliche Ergänzung zum ersten Bande wird dieser zweite Band aber dadurch, daß er eine große Menge von Innendekorationen und Möbeln enthält. Hervorgehoben seien die großen Dielen und Treppenhäuser aus Lübeck, die Bibliotheks-, Wohn- und Gartenzimmer aus thüringischen Schlössern (Weimar, Gotha, Arnstadt); Möbel finden sich aller Art, besonders norddeutsche und rheinische: Sofas, Kommoden, Spiegel, Stühle, Standuhren, Gartenmobiliar, Kachel- und Eisenöfen. Den größten Wert, auch für die kunstgeschichtliche Forschung, erhält dieser Teil dadurch, daß er fast ausschließlich schwer zugängliches oder unzugängliches Material aus Schlössern und Privatwohnungen darbietet.

Für das Handwerk muß die Auswahl ein wahrer Segen sein. Nur mustergültige, auf der Höhe ihrer Zeit stehende Schöpfungen werden vor Augen gebracht; das unkünstlerische sentimentale Element dieser Stilarten (des Zopf, Empire und Biedermeier) kommt dem Betrachter gar nicht zum Bewußtsein. Und das ist darum so wichtig, weil die moderne Möbeltischlerei häufig gerade das Spielerische, Alberne jener Epoche für das Nacheifernswerte hält, indem sie sich damit von historischen theatralischen Instinkten der Besteller abhängig macht. Ja, sie fördert diese noch und verbreitet dadurch eine Spießermode, die auf stimmungmachende Ästhetenkreise beschränkt bleiben sollte, unserer Zeit aber nicht würdig ist.

Hermann Schmitz.

8

Dr. ing. H. Göbel, Das süddeutsche Bürgerhaus. Eine Darstellung seiner Entwicklung in geschichtlicher, architektonischer und kultureller Hinsicht an der Hand von Quellenforschungen und maßstäblichen Aufnahmen. IX. u. 411 S. 4° mit 311 Abb. Atlas in Fol. mit 30 Taf. Dresden, G. Kühtmann, 1908. M. 48.

Dem Studium des bürgerlichen Bauwesens, vor allem des gewöhnlichen Stadthauses wird das nächste Jahrzehnt gewidmet sein, wie die beiden vergangenen dem Bauernhaus zugute gekommen sind und während sich die deutsche Architektenschaft zur Aufnahme kleiner Bürgerhäuser anschickt, legt uns ein Pionier der Forschung auf diesem fast unbeachteten Neuland eine Vorfrucht der erhofften reichen Ernte vor. Allerdings bildet den realen Hintergrund der weitschichtigen Ausführungen nur ein engbegrenztes Gebiet, die vier an der Bergstraße gelegenen Städte Ladenburg, Weinheim, Heppenheim und Bensheim. Und es ist immerhin gewagt, die Beobachtungen über das unter gleichen Kulturbedingungen entstandene Bürgerhaus dieser wenigen Nachbarstädte zu verallgemeinern und daraus Typen abzuleiten, die denn doch in etwas mechanischer Weise gewonnen werden. Göbel wehrt sich gegen die Anschauung, daß das fränkische Bauernhaus dem Stadthause zur Grundlage gedient habe. Die Wurzel ist ihm vielmehr das Kleinbürgerhaus, die „Bude", zunächst ein Einraum, der Werkstatt, Küche, Wohn- und Schlafzimmer zugleich war. Hieraus entwickelt er durch einfache Längs- und Quer-, Drei- und Vierteilung die reicheren Grundrisse mit mittlerem, kreuzförmigem oder seitlichem Gange, im ganzen 7 Typen. Aber diese Konstruktion ist unhistorisch

und doktrinär. Zunächst ist doch für das Ackerbürgerstädtchen das Bauernhaus der natürlich gegebene Ausgangspunkt, welcher durch Anpassung an die Bedürfnisse des Handwerks- und Handelsbetriebs die Varianten und Reduktionen des reinen Stadthauses leicht ergibt. Dann aber scheint mir die Entwicklungsgeschichte des Einraums ein Spiel mit Worten. Denn alle angezogenen Beispiele sind Geschoßbauten. Die Aufteilung des Einraums hat sich also lange vorher durch Überbau im Etagenhaus vollzogen. Das Problem läßt sich also auch nicht mit Beispielen des 16. und 17. Jahrhunderts lösen. Es muß in karolingischer und frühromanischer Zeit aufgesucht werden und ist doch viel verwickelter als man glaubt. Dem Verfasser scheinen freilich die einschlägigen Studien unbekannt. Er schreibt S. 19: „Leider sind von bürgerlichen Bauten aus dem Mittelalter mit erkennbarer ursprünglicher Grundrißanlage so gut wie gar keine Beispiele vorhanden: es dürften höchstens zu erwähnen sein das sog. „Propugnakulum“ in der Dietrichsgasse zu Trier, ferner das „Graue Haus“ zu Winkel am Rhein und einige aus dem 13. Jahrhundert stammende turmartige Häuser in Regensburg.“ Aus welchem veralteten Schmöker mag das aufgelesen sein? — Im 18. Jahrhundert wird das Bürgerhaus im Grund- und Aufriß von dem Streben nach Symmetrie beherrscht und der Einfluß von Theoretikern wie Sturm, Goldmann, Penther, Cancrin macht sich sehr fühlbar. In allen Städten haben aber die nächsten Zweckbestimmungen den Handwerks-, Kaufmanns- und Gasthäusern, Brauereien, Schmieden, Apotheken, Adelshöfen usw. ihre Besonderheiten aufgeprägt.

Im zweiten Hauptteil behandelt der Verfasser die architektonischen und konstruktiven Einzelheiten, aber fast ohne Beziehung auf seine Beispielsammlung, so daß vieles Detail sowohl der Textabbildungen wie der Tafeln unerklärt bleibt. So fehlt z. B. jedes Wort über die Entwicklung des Fachwerks. Im 3. Teil werden meist aus alten Bauordnungen die Zustände und Einflüsse des Verkehrs, der Feuersicherheit, der Gesundheitspflege und des Hausrechts besprochen. Hier ist ein brauchbares Material aufgehäuft. Im ganzen läßt aber die literarische Form des Buches viel zu wünschen übrig. Lesefrüchte und Exzerpte von ungleichem Wert aus veralteten Quellen, Sachurteile und Behauptungen voll von Schiefheiten und Irrtümern, mangelnde Fühlung mit dem heutigen Stand der Hausforschung machen es dem Leser schwer, den guten Kern herauszuschälen. Viele Bilder sind ohne Unterschrift, auch ganz ohne Quellenbezeichnung, so auch der Bauanschlag S. 254—272. Unverzeihlich ist das Fehlen eines Registers. Kurz, etwas mehr Aufwand guten Tons und Geschmacks hätte die an sich mühsame Arbeit viel fruchtbarer gemacht.

H. Bergner.

8

Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908. Antoll Schroll & Co.

Wenn gegenwärtig nach langer Vernachlässigung die Studien der Barockkunst jenseits und diesseits der Alpen mit anerkennenswertem Eifer aufgenommen worden sind, so hat an dieser glücklichen und nötigen Erweiterung der kunstgeschichtlichen Interessen Alois Riegl ein ganz besonderes Verdienst gehabt. Denn von allen denen, die den Bann der alten Verachtung der barocken Kunst gebrochen haben, hat Riegl mit den glänzenden Vorlesungen, die er seit 1894 an der Wiener Universität über die barocke Kunst Italiens gehalten hat, die erfolgreichsten Anregungen gegeben. Wie alles, was sein rastloser Geist ergriff, hat er auch dieses Gebiet kunstgeschichtlicher Forschung mit Einsicht und Großzügigkeit behandelt. Freilich haften dem vorliegenden Buche die Mängel einer posthumen Veröffentlichung an, die nach „flüchtig hingeworfenen“ Kollegienheften veranstaltet werden mußte. Wie die geistreichen Vorlesungen Courajods über verschiedene Gebiete der französischen Kunst, sind diese Vorlesungen mehr andeutend als ausführend, unausgeglichen in ihrer Ökonomie und nicht so folgerichtig in der Entwicklung wie die Eingangskapitel erwarten lassen. Die strenge Kritik der neueren literarischen Versuche in der Deutung und Schilderung der geschichtlichen Entwicklung der Barockkunst mit dem Ergebnis, daß es allenthalben an der rechten Erfassung des Problems gefehlt habe und daß die zeitgenössischen Quellen nur unzureichend beachtet worden seien, so daß ein Genie wie Bernini trotz Fraschettis Monographie nicht zu seinem vollen Rechte komme — all das spannt unsere Aufmerksamkeit und läßt eine abschließende Darstellung der römischen Barockkunst erwarten. Wenn diese Anforderung nicht erfüllt wird, so liegt das in der Natur dieser Vorträge, die in skizzenhafter Form und ohne die belebenden Ausführungen des Vortragenden vor uns liegen. Es ist eben ein Konzept, hier ausführlich, dort knapp, bald geistreich rekapitulierend, bald neue Ausblicke bietend, immer interessant und zu weiterem Nachdenken zwingend. Um diesen Preis fruchtbarer Anregungen nehmen wir auch die gelehrten Umständlichkeiten der nach Präzision ringenden

Sprache in den Kauf, die in der Wahl des Ausdrucks gewiß mehr preziös als präzis geworden ist. Die Pietät der Herausgeber Arthur Burda und Max Dvořák hat an diese Seltsamkeiten des Meisters nicht getastet. So nehmen wir den Torso als das, was er ist, als ein geistreiches Buch, das die Entwicklung des römischen Barockstils in weitem Umfange zeigt, das im einzelnen vortreffliche Charakteristiken gibt, das manche Werke besser bestimmt als bisher, manche Wandlungen in neuem Lichte zeigt und zu fruchtbaren Folgerungen führt, deren Erklärung mehr in aphoristischen Bemerkungen denn in zusammenfassender Begründung versucht wird.

Richard Graul.

⁂

Franz Landsberger. Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des XVIII. Jahrhunderts. Leipzig 1908, Verlag von Klinkhardt und Biermann. Brosch. M. 5, geb. M. 6.

Die hier vorliegende fleißige und gewissenhafte Arbeit ist aus einer Breslauer Doktor-Dissertation hervorgegangen, die in ihrer offiziellen Form nur vier Abschnitte veröffentlicht hat. Das Thema gehört der Reihe jener an, mit deren einem sich Muther selbst vor vielen Jahren in die Wissenschaft eingeführt hat. Anton Graff, dessen Gemälde noch vor zehn Jahren sehr niedrig im Handel standen, ist inzwischen eine gefeierte Größe geworden und er wird noch mehr in der Achtung steigen wenn die Mehrzahl der Porträts bekannt wird, die jetzt noch unbekannt und vergessen sind. Anton Graffs Ruhm wird Wilhelm Tischbein nie erreichen, denn dazu war er viel zu wenig ein Künstler, der wie jener über eine so hohe technische Meisterschaft und eine so ausgesprochene Individualität verfügte. Freilich ist ja dieser Tischbein — wegen seiner nahen Beziehungen zu Goethe und zum Unterschied der vielen Namensvettern der „Goethe-Tischbein" oder der Neapolitanische Tischbein gewöhnlich genannt — bisher auch nur sehr wenig bekannt gewesen, trotzdem er eine umfangreiche Selbstbiographie hinterlassen hat, die 1861 Schiller herausgegeben, und trotzdem Friedrich von Alten (1872) Mitteilungen aus seinem Leben und Briefwechsel veröffentlicht hat. Fragte man nach seinen Werken so wußten die meisten in der Regel nur das große Bildnis Goethes in der römischen Campagna (Frankfurt, Städelsches Institut) zu nennen. Schon dieses Bildnis, das künstlerischste aller gemalten Bildnisse des Dichters, freilich auch das bedeutendste, was Tischbein in seinem langen Leben geschaffen hat, hat ihm zu einer gewissen Stellung in der Kunstgeschichte verholfen. Auch die übrigen Beziehungen zu dem Dichter, in späten Jahren, als Tischbein längst aus Italien zurückgekehrt und sich in Eutin niedergelassen hatte, bedeuten in dem großen Kapitel, das sich um Goethes Persönlichkeit gruppiert hat, einen Abschnitt, der reich an interessanten Einzelheiten ist, so sehr man sich auch hüten muß, den Künstler um seiner Beziehungen zu Goethe willen auf ein Postament zu stellen, auf das er nicht gehört. Um einer solchen Tendenz willen hat der Verf. seine Arbeit nicht geschrieben. Im Gegenteil, der Gefahr, daß ein Biograph das schöne Recht habe in gewisser Hinsicht ein Enthusiast zu sein, ist er nach keiner Seite hin erlegen. Mäßige, klare Objektivität und nüchterne Prüfung der Tatsachen spricht aus jeder Seite des Buches. Mit anerkennenswerter Gründlichkeit ist das weit verstreute Material — nicht nur das bildliche, das tief versteckt ist, sondern auch das literarische — gesammelt und gesichtet und — worauf ich mit besonderem Nachdruck hinweisen möchte — zu einer geschmackvollen, lesbaren und lehrreichen Darstellung verarbeitet worden. Nach dieser Seite fällt das Buch vollständig aus der Reihe der landesüblichen Doktorarbeiten heraus. Wilhelm Tischbein hat somit seine Biographie gefunden, die nach jeder Richtung hin seiner persönlichen und künstlerischen Bedeutung gerecht wird. Dankbar muß man auch für den Katalog der Werke sein, der im Anfang mitgeteilt ist. Einzelne Nachträge ließen sich hierzu wohl noch machen, und ich bin überzeugt, daß ein Forscher, der sich die Mühe geben würde Neapel und nähere Umgebung nach Tischbeins abzusuchen, noch mancherlei Bemerkenswertes finden würde. Zu einzelnen Nachträgen und Berichtigungen gibt mir sonst die Arbeit Landsbergers keinen Anlaß. Die von ihm auf S. 96 ausgesprochene Vermutung, daß das im Goethe-Nationalmuseum in Weimar aufbewahrte Brustbild der Herzogin Luise von Weimar, dessen Künstler man bisher vergebens gesucht hat, von dem Leipziger Friedrich August Tischbein (dem Nachfolger Oesers) herstamme, kann ich auf Grund meiner Forschungen durchaus bestätigen. — Die Ausstattung des Buches ist vortrefflich, die beigegebenen Tafeln sind ausgezeichnet ausgeführt. Alles in Allem: eine sehr erfreuliche Erscheinung, mit der sich der junge Forscher die Sporen seiner Wissenschaft erworben hat.

Julius Vogel.

⁂

Österreichische Kunsttopographie. Beiheft zum I. Bd.: Schloß Grafenegg. Wien 1908. Anton Schroll & Co.

In einem Beihefte zum 1. Bande der kürzlich in diesen Blättern angezeigten österreichischen Kunsttopographie (Kreis Krems) ist das Schloß Grafenegg mit seinen Sammlungen von Max Dořák behandelt worden. Von dem Renaissanceschloß des Grafen Verdenberg, wie es eine Radierung von G. M. Vischer aus dem Jahre 1672 zeigt, hat der Neubau im neugotischen Stil, den Gräf Breuner mit dem Schlosse in den vierziger Jahren des XIX. Jahrhunderts begann, nur die allgemeine Anordnung bestehen lassen. Nur ein Teil der von dem Architekten Ernst geplanten Anlage wurde ausgeführt (bis 1873); im Innern wurden alle Künste moderner Rückgriffskunst zu malerischen Effekten aufgeboten. Zu dem ererbten Bestande alter Einrichtungsstücke kamen eine Menge neuer Erwerbungen von Altertümern und modernen Bildern. Unter diesen Kunstschätzen aller Art befindet sich viel sehr bemerkenswertes, das in dem Hefte mit Sorgfalt beschrieben und bestimmt worden ist. Camillo List, Frau Dr. Tietze-Conrat, Dörnhöffer und Walcher von Moltheim haben den Herausgeber in der Katalogisierung der kunstgewerblichen Dinge unterstützt. Namentlich die Waffensammlung birgt Seltenheiten und unter den Bildern sind nicht nur mehrere deutsche des XV. Jahrhunderts und andere des XVII. Jahrhunderts wichtig, sondern auch viele der modernen Wiener Schule beachtenswert. Die Illustration ist reichlich, auch die Marken der Plattner sind gegeben, bei Goldschmiedewerken ist wenigstens, wo es anging, auf Rosenberg verwiesen.

Richard Graul.

KLEINE ANZEIGEN

Von Ernst Steinmanns vortrefflicher Darstellung von **„Rom in der Renaissance“** (Seemanns „Berühmte Kunststätten, Bd. 3) ist kürzlich die dritte Auflage erschienen. Das Buch hat in vielen Punkten durch Berücksichtigung der neuesten Forschungen eine Erweiterung und Neubearbeitung erfahren, verspricht auch illustrativ manches Neue. Im übrigen erübrigt es sich, auf ein Buch, von dem bereits in wenigen Jahren 10000 Exemplare verkauft worden sind, das damit zugleich auch seinen wissenschaftlichen Wert erwiesen hat, ausführlicher hinzuweisen. —n.

In der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“ (Verlag von B. G. Teubner in Leipzig) erscheint soeben das 230. Bändchen. Es betitelt sich **„Das Theater, Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart.** Der Verfasser Dr. Christian Gaehde schildert in knappen Zügen den Entwicklungsgang des Theaterwesens von seinen ersten Anfängen bis zur Gegenwart, erfreulicherweise geht er hierbei der Entwicklung des Theaterbaues von den Zeiten des Griechentums an aufmerksam nach und widmet insbesondere dem Theater der Renaissance ausführlichere Darstellung. Das Bändchen darf als eine verdienstvolle Vorarbeit zu der bisher noch nicht geschriebenen, umfassenden Darstellung der Theatergeschichte aller Kulturvölker bezeichnet werden. d—

Der **Deutsche Camera-Almanach,** ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, herausgegeben von Fritz Loescher (Verlag von Gustav Schmidt, Berlin) versendet seinen vierten Band. Das sehr sorgfältig ausgestattete Buch mit einer Fülle von Abbildungen, die den Schaffensbereich des modernen, nach künstlerischen Zielen strebenden Photographen verdeutlichen, dürfte jenen Kunsthistorikern, die zugleich Amateurphotographen sind eine willkommene Gabe sein, dies umso mehr als auch der Text des Almanachs einige interessante Beiträge von Joseph Aug. Lux (Dresden) über Photographische Kultur und Theoder Scholz (Wien) über die Frau im Verhältnis zur Kunst enthält, die Anspruch auf Beachtung haben. d—



BIBLIOGRAPHIE

I. Alte Kunst.

Art ancien. — Ancient art.

1. Antike.

(Antiquité. — Antiquity.)

Amelung, W. Zerstreute Fragmente römischer Reliefs. (Mitt. Deutsch. Archäol. Instit., 1.)

Antonio-Silvano. (N. Antologia, 16. VIII.)

Brising, Harald. Fynden på Kreta. II. (Svenska Dagbladet Nr. 249.)

Della Seta, A. Una statua marmorea di villa Borghese. (Bull. Comm. Archeol. d. Roma, 1—2.)

Ducati, P. Sull' anfora attica di Milo con gigantomachia. (Österr. archäol. Jahresh., 1.)

Engelmann, R. Neoptolemos in Skyros. (Ztschr. f. bild. K., 12.)

Gatti, G. Notizie di recenti trovamenti di antichità in Roma e nel suburbio. (Bull. Comm. Archeol. d. Roma, 1—2.)

Hadaczek, K. Polygnotos, d erste Klassiker d. griechischen Malerei. (Eos 1908 I, Lemberg.)

Hannover, Emil. „Oldtids Kunst og Nutids Fund“, en Bog af Johan Bögh [einer Bearbeitung von Ad. Michaelis' Werk]. (Politiken, Kopenhagen, Nr. 229.)

Hekler, A. Weiblicher Kopf in Spalato. (Österr. archäol. Jahresb., 1.)

Huelsen, Ch. Zwei Monumente aus Cervetri. (Mitt. Deutsch. Archäol. Instit., 1.)

Maaß, E. Apelles und Protogenes. (Jahresh. österr. Archäol. Inst., 1.)

Mau, A. Die alte Säule in Pompeji. -- Die Säulenstümpfe des dorischen Tempels in Pompeji. (Mitt. Deutsch. Archäol. Instit., 1.)

Morpurgo, L. La porta trionfale e la via dei trionfi. Bull. Comm. Archeol. Roma, 1—2.)

Pernice, E. Nachträgliche Bemerkungen zum Alexandermosaik. (Mitt. Deutsch. Archäol. Instit., 1.)

Persichetti, N. Due rilievi Amiterni. (Mitt. Deutsch. Archäol. Instit., 1.)

Reinach, S. Sculptures inédites ou peu connues. (Rev. archéol., Jul—Aug.)

Sauer. Torsoschicksale. (Beil. Münch. N. Nachr., 68, 69.)

Sitte, H. Thasische Antiken. (Österr. archaeol. Jahresh., 1.)

Théatès, O. Une statuette du Metropolitan Museum de New-York. (Musée, 8.)

Thiersch, H. Zur Herkunft des jonischen Frieses. (Jahresh. österr. Archäol. Inst., 1.)

Weege, F. Abruzzenkunst. (Mitt. Deutsch. Archäol. Instit., 1.)

Wilberg, W. Die Fassade der Bibliothek in Ephesus. (Österr. archaeol. Jahresh., 1.)

2. Altchristliche Kunst.

Art vieux chrétien. — Ancient Christian art.

Baumstark, A. Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzesklosters bei Jerusalem. (Monatsh. f. Kunstw., 9.)

Byzantinische Malerei in Polen. (F. Kopera, Muzeum Polskie, Heft 8.)

Heisenberg, Aug., Priv.-Doz. Grabeskirche u. Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins. Untersuchungen zur Kunst u. Literatur des ausgeh. Altertums. 2 Tle. Lex. 8°. Leipzig, J. C. Hinrichs' Verl. 08. 40.—; geb. in Leinw. n. 45.—. 1. Die Grabeskirche in Jerusalem. Mit 14 Taf. u. 14 Fig. im Texte. (VIII, 234 S.) — 2. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Mit 10 Taf. u. 3 Fig. im Texte. (VIII, 284 S.)

Jerphanion, G. A. Deux chapelles souterraines en Cappadoce. (Rev. Archéol., Jul. Aug.)

Koeniger, A. L. v. Sybel: Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. (Allg. Literaturbl., 7.)

Marucchi, O. Les dernières découvertes dans le cimétière de Priscille, à Rome. (Musée, 8.)

Pollak, F. Die Pala d'Oro (aurea tabula) d. Markuskirche z. Venedig. (Neue Fr. Presse, 9. V.)

Sauer, J. Hartmann Grisar S. J. Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz.

3. Alte Baukunst.

(Architecture ancienne. — Ancient architecture.)

Buckingham, C. Kilpeck and its church. (Journ. British Archaeol. Assoc., 2.)

Burckhardt, Jac., Wilh. Lübke, Cornel. Gurlitt u. Otto Schubert. Geschichte der neueren Baukunst. Lex. 8°. Esslingen, P. Neff. — 8. Bd. Schubert, Otto: Geschichte des Barock in Spanien. Mit 292 Abbildgn. im Text u. 1 Doppeltaf. (XXIV, 425 S.) '08, 25.—; geb. in Halbfrz. 28.—.

Cloquet, L. Les maisons anciennes en Belgique IV. (Rev. d. Art chrét, 5.) — — Eglises suédoises. (Rev. Art chrét, 5.)

Czekierski, J. Kazimierz Dolny. (D. untere Kazimierz a. d. Weichsel.) Bearbeitet u. m. Zeichnungen versehen v. Krakau, 1908, 4°. 43 S.

Ein Architekt des österreichischen Mailand. [Giuseppe Piermarini]. (Zeit, 20, IX.)

Fiocca, L. L'Arte in Sicilia. — Finestre e porte mediocvali (Rassegna d'arte, 8.)

Gómez-Moreno, M. Santa Marta de Tera. (Bol. Soc. Española d. Excurs., 2.)

Lorenzen, Vilh., gammel dansk Bygningskultur. (Meddelelser fra Foreningen til gamle Bygningers Bevaring I.) 68 S. 8° (24¹/₂×16¹/₂). Köbenhavn 1908, Prior, in Komm. Kr. 1.25.

Maitre, L. Le martyrium de St.-Savinien de Sens et la confession de St. Germain d'Auxerre. (Rev. d. Art chrét, 5.)

Rahn, J. Die Ausgrabungen im Kloster Disentis. Sonderabdruck aus d. Anz. f. schweiz. Altertumsk.

Renaissance and modern churches of Paris. VIII. St. Eustache. (Builder, 3917.)

Rokoseny, J. Monographie d. Kirchen in d. Diöcese Sandomierz. (Kronika Djeccezji Sandomierskij, Juli u. Aug.)

Roulin, D. Les églises de l'abbaye de Silos. Rev. Art chrét, 5.)

S-e V-g. Gotländska Kyrkor. (Varia, Göteborg, Septb.) Mit Abb. aus Kirchen von Visby, Dalhem u. a.

Alte Baukunst

3a. Deutschland.

(Allemagne. — Germany.)

Baur, J. Sainte-Marguerite d'Epfig. [Alsace.] (Notes d'art et d'archéol, 6.)

Bour, R. Die Benediktiner-Abtei S. Arnulf vor den Metzer Stadtmauern. (Jahrb. Gesellsch. f. lothring. Gesch. u. Altertumsk., 19.)

Brinzinger. Die Kirche in Rottenmünster bei Rottweil a. N. und deren Erbauer. (Arch. f. christl. K., 9.)

Gerland, O. Die Stiftskirche zu St. Moritz auf dem Berge vor Hildesheim. (Ztschr. f. bild. K., 12.)

Hahr, A. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 97. Heft. Die Architektenfamilie Pahr, e. f. die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs u. Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildgn. im Text. (IX, 132 S.) '08. 7.—.

Jahnel, K. Einige Bemerkungen zur Geschichte der Marienkirche in Aussig. (Mitt. ver. f. Gesch. d. deutsch. in Böhmen, 1.)

Mühlke, K. Die Gebiete der verschiedenen deutschen Hausformen. (Zentralbl. d. Bauverwltg., 76.)

Mühlke, K. Die Bauernhäuser des Herzogtums Lübeck und ihr Ziegelschmuck. (Denkmalpflege, 12.)

Neuwirth, J. Die Klosterneuburger Architektenfrage. (Kunstgesch. Jahrb., 1.)

Schmitt, J. Die Gotteshäuser der bayrischen Algäustadt Füssen am Lech im Bistume Augsburg. (Hist. polit. Bl. f. d. kathol. Deutschl., 7.)

Schmitz, W. Der mittelalterliche Profanbau in Lothringen. Düsseldorf, Kl. F.

Schramm, E. Zwei alte Schlösser bei Metz. (Jahrb. f. lothring. Gesch. u. Altertumsk., 19.)

Schuster, E. Burgen und Schlösser Badens. 9—11. Lfg. Karlsr., Gutsch. Je M. 1.—.

Alte Baukunst

3b. Italien.

(Italie. — Italy.)

Aurini, G. Il duomo di Ancona. (Rossagn. bibl. arte ital., 7—8.)

Geymüller, Heinr. v. Friedrich II. v. Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien. München, F. Bruckmann. ca. 1.50.

— Raffaels Pallazzo Pandolfini in Florenz und Raffaels Stellung zur Hochrenaissance in Toscana. München, F. Bruckmann. In Mappe ca. 75.—.

— E. d. Disegno originale d'una pianta per santa Maria del Fiore. (Arte. 4.)

Grigioni, C. I costruttori del Tempio Malatestrano (Rossagn. bibl. ital., 7—8.)

Lipparini, G. Monumenti di basilicata. Il convento die Sant' Angelo [Montescaglioso] (Vita d' arte, 9.)

Maunucci, G. Il Palazzo Piccolomini di Pienza (Arte e Storia, 17—18.)

4. Alte Malerei.

Peinture ancienne. — Ancient art of painting.

Arsenius, Sam. Arans ryttare. (Varia, Göteborg, Septb.) Reiter und Pferde-Gemälde, jetzt zu Gripsholm, v. D. Kl. Ehrenstrahl.)

Dayot, A. Jean Marc Nattier d. J. (Illustr. Ztg., 1. X.)

Doin, J. A propos de l',Homme au verre de vin". (Chron. d. arts, 30.)

Fourcaud, L. d. Le pastel et les pastellistes français au XVIII. siècle II. (Rev. art. anc. et mod. Aug.)

Frimmel, Th. v. Das Pantheonbild des Hubert Robert in der Darmstädter Galerie. (Bl. für Gemäldek., 8.)

— Ein Eigenbildnis des Nicolas de Largillière. (Bl. f. Gemäldek., 8.)

Grautoff, O. Jean Baptiste Chardin. (K. und Künstler, 12.)

Justi, C. Diego Velázquez y su siglo (España moderna, 238.)

Loga, V. Jahrbuch d. kunsthistorischen Sammlung. des allerhöchsten Kaiserhauses. Red. H. Zimmermann. 27. Bd. 40×29 cm. Wien, F. Tempsky. — Leipzig, G. Freytag. 3. Heft.

Digitized by Google

Loga, Valerian v.: Antonis Moor als Hofmaler Karls V. u. Philipps II. Mit 10 Tafeln u. 22 Textabbildung. (S. 91—223.) 08. 27.—

Mély, F. d. Le retable du Cellier et la signature de Jean Bellegambe. (Rev. art. anc. et mod. Aug.)

Ozzola, L. Claudio Lorenese e il suo studio dal vero. (Arte. 4.)

Roth, O. Der spätgotische Flügelaltar in Mediasch, Hermanstadt 1908.)

The olders Picture in English Art. (Connoisseur, Oct.)

Tomkowicz, S. v. Neuentdeckte mittelalterliche Wandmalereien in Krakau. (Kunstgesch. Jahrb., 1.)

Alte Malerei

4a. Deutschland.

Allemagne. — Germany.

Goldschmidt, A. Zur Kenntnis Johann Georg Edlingers und seiner Zeit. (Monatsheft für Kunstw., 10.)

Halm, Ph. Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. (Münch. N. Nachr. 1. X.)

Hans Holbein der Ältere in der St. Ulrichskirche zu Augsburg. (Augsburger Postztg. 25. IX.)

Hildebrandt, H. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex. 8°. Straßburg. J. H. E. Heitz. 99. Heft, Hildebrandt, Dr. Hans: Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Lichtdr.-Taf. (VII, 114 S.) 08. 8.—.

Mayer, A. Die Stuppacher Madonna d. Mathias Grünewald. (Voss. Ztg., 10. X.)

Paschoud, L. L'influence de Martin Schongauer et d'Albert Dürer sur les artikles suisses de la fin du XV. et du commencement du XVI. siècle. (Notes d'art et d'archéol.)

Rieffel, F. Grünewalds Stuppacher Bild und die Mainzer Liebfrauenkirche. (Report. für Kunstw., 4.)

Schapire, R. Aus Konrat Witz's Kreis (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

Stammler, J. Eine aufgefundene Arbeit des bernischen Malers mit der Nelke. (Bl. f. Bern. Gesch. Kunst. etc., 1—2.)

Stegmann, H. Erhard Schön als Maler. (Anz. German. Nationalmus., 2.)

Tietze, H. Albr. Altdorfers Anfänge. (Kunstgesch. Jahrb., 1.)

Alte Malerei

4b. Italien.

Italie. Italy.

Angelini, L. Arte Bergamasca. — Di una tavola di Andrea Previtali in Alzano Maggiore. (Rassegna d'arte, 8.)

Astolfi, C. Sempre la questione dello Zingaro. (Arte e Storia, 17—18.)

Boehn, M. v. Künstler-Monographien. Hrsg. v. H. Knackfuß. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 94. Giorgione u. Palma Vecchio. Mit 110 Abbildgn. (130 S.) 08. In Leinw. kart. 4.—; Geschenkausg., geb. 5.—; Luxusausg., geb. in Ldr. 20.—.

Boehn, M. v. Die Caracci. (Velhagen & Klas. Monatsh., 2.)

Brunelli, E. Note antonelliane. VI. Il vecchio Cardillo. VII. Il pentittico dell' abbazia di Santa Maria del Parto presso Castelbuono. (Arte, 4.)

Cagnola, G. Un quadro di Giovanni Francesco da Rimini al Louvre. (Rassegna d'arte, 9.)

Calzini, C. Di Giacomo da Campli e delle pitture murali di S. Maria della Rocca in Offida. (Rassegn. bibl. arte ital., 7—8.)

Frizzoni, G. Un capolavoro dell' arte lombarda in Danimarca. (Rassegna d'arte, 8.)

Gerevich, T. Francesco Francia nell' evoluzione della pittura bolognese [Schluß]. (Rassegna d'arte, 8.)

Grigioni, C. Un' altra opera di Antonio da Solario, detto lo Zingaro, nelle Marcke. (Rassegn. bibl. arte ital., 7—8.)

Hadeln, O. v. Bilder Romaninos und Bacchiaccas und ihre Beziehungen zu Dürer. (Preuß. Jahrb., 9.)

Kupffer, Elisàr v. (Elisarion): Der Maler der Schönheit Giovan Antonio — il Sodoma. Eine Seelen u. Kunststudie. (100 S. m. 1 Taf. u. 26 S. Abb.) 8°. Leipzig, M. Spohr (08). 3.—.

Malaguzzi Valeri, F. Un nuovo quadro di Jacopo Bellini acquistato dal Museo Poldi Pezzoli. (Rassegna d'arte, 9.)

Mason Perkins, F. Una tavola di Bartholommeo Vivarini. (Rassegna d'arte, 8.)

Misciattelli. Un affresco inedito senese del sec. XIV. (Vita d'arte, 9.)

Rossi, A. Nuovi acquisti della Galleria Corsini: Due quadri di Domenico Theotokopuli. (Boll. d'arte, 8.)

Sinigaglia, G. La „Natività del Signor finta di notte" di Lorenzo Lotto. (Boll. d'arte, 8.)

Toesca, P. Vetri italiani a oro con graffiti del XIV. e XV. secolo. (Arte, 4.)

Alte Malerei

4c. Niederlande.

(Pays-Bas. Netherlands.)

Beets, N. Dirick Jacobz. Vellert peintre d'Anvers. III. Premiers dessins. (Art Flamand et holl., 9.)

Benoit, F. Lambert d'Amsterdam. [Lambert Zustris.] (Rev. art anc. et mod., Sept.)

Benoit, F. Bartholomeus van der Helst, peintre de nu mythologique. (Rev. art anc. et mod., Aug.)

Bock, F. Rembrandt und die holländische Malerei. IV. Die Landschaftsmalerei. (Bielefeld. Generalanz., 2, X.)

Bock, F. Rembrandt und die holländische Malerei. V. Die Sittenbildmaler. (Generalanz. Bielefeld., 7, X.)

Ceuleneer, A. d. La mise au tombeau de Hugo van der Goes. (Rev. d. Art chrét., 5.)

Friedländer, M. Bernaert von Orley. I. Orleys Anfänge und die Brüsseler Kunst. (Preuß. Jahrb., 4.)

Maeterlinck, L. Le triptyque mutilé de Zierickzée. (Rev. art anc. et mod., Sept.)

Saintenoy, P. L'église Saint-Jacques de Compostelle et le décor architectural de l'Annonciation de Jean van Eyck. (Annal. Acad. R. Archéol. de Belgique, 3.)

Schubring, P. Jacob von Ruisdael. (Nord u. Süd, Sept.)

Veth, J. Rubens in Antwerpen und Brüssel. (K. u. Künstler, 11.)

Veth, Jan. Rembrandt. Leipzig, E. A. Seemann. Kart. ca. 3.—.

5. *Alte Plastik.*

Sculpture ancienne. Ancient Plastic Art.

Bertaux, E. Le Mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre (Gaz. d. Beaux-Arts, Aug.)

Boinet, A. Le tombeau du cardinal François de Rochefoucauld (Rev. archéol. Jul.-Aug.)

— C. F. Stockholmsbilder: Aftäckningen af Gustaf III: s staty. (Svenska Dagbladet Nr. 242.) Mit Abbild. u. 2 Zeichnungen nach Sergel.

Chabeuf, H. Autour de Claus Sluter (Rev. d. Art. chrét., 5.)

Ein vorromanisches Relief in Rüssingen [Pfalz]. (München. N. Nachr., 8. X.)

Fett, Harry. Billethuggerkunst i Norge under Sverre-Atten. Kristiania 1908. [Doctor-Dissertation].

Laban, Ferd. Die Reiterdenkmäler Berlins u. Wiens. Mit e. Abbildg. des Fernkornschen Prinzen Eugen. (10 S.) 35,5×24,5 cm. Berlin, G. Grote, 08.

— Die Reiterdenkmäler Berlin und Wiens. (Tag, 9. IX.)

Mundt, Alb. Die Erztaufen Norddeutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Erzgußes. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. ca. 9.—.

Ven, P. van den. Les funérailles de Frère Jehan Fiefvés [1426], bas-relief votif de l'école de Tournai. (Bull. Mus. Rogaux, 6.)

Trzcinski, F. Ozdoby architektoniezne w gnieznienskim kosciele Sw. Jona. (D. architektonischen Verziehrungen in der Johanneskirche zu Gnesen) Posen, 1908 mit 9 Abbildungen M. 1.—.

Vöge, W. Die Madonna d. Sammlung Oppenheim. (Preus. Jahrb. 4.)

— Z. Figurale Holzplastik. (Kunstfreund, 5.)

5a. Italien.
Italie. — Italy.

Alte Plastik

Aru, C. Gli scultori della Versilia. (Boll. d'arte, 8.)

— C. J. H. A statue by Giovanni dell' Opera (Burlingt. Mag. Anz.)

Florentine sculpture. (Times, 1. X.)

Girola, G. Un antico gruppo statuario veronese. (Boll. d'arte, 8.)

Giordani, P. La rappresentazione del „genietto" in Desiderio da Settignano. (Rassegna d'arte, 9.)

Giovannoni, G. Opere dei Vassalletti marmorari romani. (Arte, 4.)

Meyer, Alf. Ghold. Donatello. Mit Porträt und 140 Abbildgn. nach Skulpturen. 2. Aufl. (132 S.) 08. In Leinw. kart. 3.—. (Neue Aufl.) Lex. 8°. Ebd. Künstler-Monographien. Hrsg. v. H. Knackfuss, Bielefeld.

Pollak, Frd. Lorenzo Bernini. Stuttgart, J. Hoffmann. ca. 4.—.

Ravenscroft, W. The Comacines (Antiquary, 9.)

Rousseau, H. Section d'art monumental. Le Gattamelata et le Colleoni. (Bull. Mus. Roy., 8.)

Santambrogio, O. Un' anconetta mormorea coll' effige di Sant' Ambrogio. (Rassegna d'arte, 8.)

Venturi, A. Per lo studio del problematico, maestro della Cappella Pellegrini. (Arte, 4.)

6. *Alte Graphik und Glasmalerei.*

Art graphique ancien et peinture sur verre. — Ancient Graphic Arts and glass-painting.

Beth, J. Federzeichnungen der Herpin-Handschrift in der K. Bibliothek in Berlin. (Preuß. Jahrb., 4.)

Dodgson, C. Eine Holzschnittfolge Matthias Gerungs. (Preuß. Jahrb., 9.)

Ein Glasgemälde Holbeins des Alteren in Augsburg. Frankfurt. Ztg., 267.)

Fry, R. English illuminated manuscripts at the Burlington fine Arts Club. (Burlingt. Mag., Aug.)

Hagelstange, A. Zwei unbeschriebene Holzschnitte aus der Bibliothek des Magdeburger Domgymnasiums. (Preuß. Jahrb. 4.)

Koegler, H. Basler Büchermalerei bis zum Jahre 1550. I. (Ztschr. f. Bücherfr., 6.)

Menzies, W. Edward Fischer and His Work. (Connoisseur, Oct.)

Schnütgen. Zwei kölnische Hinterglasmalereien der Spätgotik. (Ztschr. f. christl. K., 7.)

Vandelli, G. Un codice sin qui ignorato della divina Commedia. (Bibliofilia, 12.)

7. Altes Kunstgewerbe.

Art industriel ancien. — Ancient industrial art.

Bode, W. Die Anfänge der Majolikakunst in Florenz unter dem Einflusse der hispanomoresken Majoliken. (Preuß. Jahrb., 9.)

Braun, E. Über Kelsterbacher Porzellanfiguren. (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

Braun, E. Die Vorbilder einiger „türkischer" Darstellungen im deutschen Kunstgewerbe des XVIII. Jahrhunderts. (Preuß. Jahrb., 9.)

Braun, E. Nürnberger Reliquiar aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts. (Ztschr. f. christl. K., 7.)

Bushell, S. und Jones, E. Ming bowl with silvergilt mounts of the Tudor period. (Burlingt., Mag., Aug.)

Creutz, M. Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts. II. Prüm, Trier und Echternach. (Ztschr. f. christl. K., 7.)

Destrée, J. Arcatures provenant d'une ancienne porte. Travail tournaisien, XIVe siècle. (Bull. Mus. Roy., 9.)

— La tonte des moutons, tapisserie française du début du XVIe siùle. (Bull. Mus. Roy., 9.)

Havord, H. La Porcelaine hollandaise I. (Rev. art anc. et mod. Aug.)

Heaton, H. Old Bronce Mirrors. (Connoisseur, Oct.)

Heitland, L. Old Meissen Porcelain: its History and Decoration. (Connoisseur, Oct.)

Hess, Lyz.-Prof. Dr. Wilh. Johann Georg Nesstfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikal. Technik des XVIII. Jahrh. in den ehemal. Hochstiftern Würzburg u. Bamberg. Mit 14 Abb. im Texte u. 13 Lichtdr.-Taf. (XVI, 106 S.) '08. 8.— . 98. Heft. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex 8°. Straßburg, Heitz.

Macfall, H. The Years of Walnut. Stuart Walnut. [1660—1688.] (Connoisseur, Oct.)

— The Loan Collection of Old Furniture at the Franco-British, Exhibition. (Connoisseur, Aug.)

Mankowski, H. Alt-Danziger Möbel. (Kunstfreund, 9.)

Macquoid, P. u. Macfall, H. The Age of Mahogany: being the Third Volume of „A History of English Furniture". (Connoisseur, Sept.)

Morris, A. Straw Marquetry: its Genealogy and Systems. (Connoisseur, Sept.)

Notes on Mr. Francis M. Baer's Collection of Dresden, Harlequin Figures. (Connoisseur, Aug.)

Quintero, P. Sillas de Coro Españoles. (Bd. Soc. Española d. Excurs., 2.)

Sauvaget, A. La Céramique ancienne depuis le XVe siècle jusqu'a la fin du XVIIIe siècle. Paris 08. 8°.

Stengel, W. Anmerkungen zur Hirschvogelfrage. (Anz. German. Nationalmus., 2.)

— Deutsche Keramik im Germanischen Museum. (Anz. Germ. Nationalmus., 2.)

Stone, J. St. Ives (Cornwall) Civic Plate. (Antiquary, 9.)

Westendorp, K. Die künstlerischen Bucheinbände der Metzer Bibliothek vom XIV. bis XVIII. Jahrhundert. (Jahrb. f. lothring. Gesch. u. Altertumsk., 19.)

8. Orient, Japan.

L'Orient. La Japon. Orient. Japan.

Cohn, William. Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. (170 S. m. 18 Lichtdr.-Taf.) gr. 8°. Berlin, Oesterheld & Co. '08. 6.50; geb. bar 8.—.

Grühnt, L. Der Raum des Tempels nach Estori hap-Parchi. (Ztschr. deutsch. Palästinaver. 4.)

H. E. W. Japanische Kunst in Hamburg. (Hamburg. Nachr., 19. IX.)

La Nave, H. Le Temple d'Angkor-Vat. (Musée, 8.)

Nocq, H. L'obélisque de Ramses. (Art décor. Sept.)

Sarre, F. Indische Miniaturen. (K. u. Künstler, 11.)

Vorgeschichtliche Altertümer Ägyptens. Sonderausstellung d. Königl. Museen zu Berlin. 1908. Eine Einführung.

Zur Einführung in die Papyrusausstellung der Königl. Museen in Berlin 1908.

8

II. Neuere Kunst.

L'art moderne. — Modern art.

1. Städtebau und Gartenkunst.

L'architecture des villes et l'horticulture.

Building of towns and architectural gardening.

Bartschat, J. Das Problem des Grunewaldes. [Schluß.] (Städtebau, 10.)

Faßbender, E. Über den Städtebau u. seine gesetzliche Regelung. (Städtebau, 10.)

Geiger, F. Architektonische Gartengestaltg. II. (Raumkunst, 17.)

Goecke, Th. Die Fortführung der östlichen Stadterweiterung v Mannheim. (Städteb., 10.)

Grunert, O. Das Bauwesen d. großen Städte.

Heicke. Naturalismus der Kunst. (Gartenkunst, 10.

Hoemann, R. Die Einfachheit in der Gartenkunst. (Gartenkunst, 10.)

Kunst und Kultur. Hrsg. von Prof. Dr. W. v. Oettingen, kl. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. 1. Bd. Endell, Aug.: Die Schönheit der großen Stadt. Mit 3 Tafeln (88 S.) 08. Kart. 1.60.

Lux, J. Die Gartenkunst und die Landschaftsgärtnerei. (Gartenkunst, 10.)

Mallows, C. Architectural gardening. (Studio, August.)

Migge, L. Der Hamburger Stadtpark, Läuger und Einiges. (Raumkunst, 17.)

Schubert, W. Monumentalbauten u. Gartenplätze. (Raumkunst, 17.)

2. Neuere Baukunst.

Architecture moderne. — Modern architecture.

Baumann, Povl. Det ny Berlin. I. A. Messel. (Architekten Nr. 47 u. 48.) Mit Abb.

Entwürfe, vorbildliche, f. Vorortbauten. Ergebnis des Preisausschreibens des Kreises Niederbarnim. 4 Lfgn. 69×51 cm. Berlin, Baedeker & Moeller 08. bar 18.— Einzpr. 20.—. 1. Bauklasse B. (13 Taf. m. 1 Bl. Text.) 5.—. — 2. Bauklasse C. (7 Taf.) 3.—. — 3. Bauklasse D. (10 Taf.) 5.—. — 4. Bauklasse I. (19 Taf.) 7.—.

Muthesius, H. Die Architektur auf den Ausstellungen in Darmstadt, München und Wien. (K. u. Künstler, 12.)

Nyhoff, C. K. P. C. de Barel. (Art Flamand et holl., 9.)

Pudor, H. J. M. Olbrich (Kunstgewerbebl., 12.)

Rimmele, F. Prof. Theod. Fischers Werke in Schwaben. 6. (Zentralbl. d. Bauverwltg. 79.)

— Sch. Hans Schulte in Berlin. (Zentralbl. d. Bauverwaltg., 79.)

Strengell, Gustaf. Joseph Olbrich. (In memoriam.) (Svenska Dagbl. Nr. 231.)

Wagner, O. Josef Olbrich. (Architekt, Okt.)

3. Neuere Malerei.

Peinture moderne. — Modern Painting.

Ahlmann, Haus. Gudmund Hentze. (Varden, Kopenhagen. VI. 16.)

Carocci. G. Giovanni Fattori. (Arte e Storia, 17—18.)

Cippico, A. George Sauter. (Vita d'arte, 9.)

Denis. M. L'Exposition des Elèves d'Ingres. (Notes d'art et d'archéol., 6.)

Dorbec, P. Evolution du portrait en France après la Révolution. (Monatsh. f. Kunstw. 10.)

— G. B. Rich. Halls porträtutställning. (Svenska Dagbl. Nr. 244.) En svensk konstnärs utställning [Rich. Hall]. (Hvar 8. Dag, Göteborg, Nr. 50.)

Gensel, W. Puvis de Chavannes. (Hochland, Okt.)

Hungarian art at the Earl's Court Exhibition (Studio, Aug.)

Lys Baldry, A. Modern miniature painting. (Studio, Aug.)

Mayer, A. Homer Martin. American landscape painter. (Studio, Sept.)

Pissarro, L. Rossetti, London: T. C. und E. C. Jack. Übersetzt von Alice Fliegel.

Prof. Vilh. Rosenstand 70 Aar. (Illustreret Tidende, Nr. 43.)

Roche, O. Un peintre humoriste russe: Paul Andréevitch Fédotow [fin]. (Rev. art anc. et mod., Aug.)

Scheffler. K. Corots Landschaften. (Kunst u. Künstler, 11.)

Schur, E. Honoré Daumier [1808—1879]. (Nord. u. Süd, 10.)

The story of American painting. (Morning Post, 10. IX.)

Washburn Freund, F. Schottische Malerei. (Berlin. Tagebl., 14. IX.)

3a. Deutschland.

Neuere Malerei

Allemagne — Germany.

Biermann, Georg. Wilhelm Trübner. (Leipz. Tagebl., Nr. 261.)

— Fritz Oßwald. [Ein Münchner Maler.] (Leipz. Tagebl., Nr. 277.)

Doering, O. Neue Gemälde für den Deutschen Reichstag [von Angelo Jank]. (Allg. Rundsch., 1, X.)

Felder, E. Ferdinand Georg Waldmüller. (Nord u. Süd, Sept.)

Ferdinands, C. Hans von Volkmann. (Rheinlande, 10.)

Frimmel, Th. v. Zu Friedrich Gauermann. (Bl. f. Gemäldek., 8.)

Goldschmidt, Ernst. Walter Leistikow. (Politiken, Kopenhagen, Nr. 241.)

Lamprecht, K. Die Entwicklung des Kolorismus in der deutschen Tafelmalerei des 19. Jahrhunderts. (Rhein.-Westfäl. Ztg., 20. IX.)

Lutz, Fr. Feuerstein in Padua. (Kunstfreund, 5.)

Ostini, F. v. Fritz Erler. (Kunst f. Alle, 1.)

Pastor, W. Karl Spitzweg. (Tägl. Rundsch., 10. IX.)

Roeßler, Arth. Ferdinand Georg Waldmüller. Wien, C. Graeser & Co. ca. 5.—.

Roeßler, Arth. Rudolf von Alt. (Westermanns Monatsh., Okt.)

Rosenhagen, H. Walter Leistikow †. (Nord u. Süd, 10.)

Rusch, R. Theodor von Hörmann. (Kunstfreund, 5.)

Ubell, H. Bei Feuerbach in der Schack-Galerie. (Wien. Ztg., 6. X.)

Uhde-Bernays. Ferdinand Georg Waldmüller. (Mannheim. Generalanz., 5. X.)

4. Neuere Plastik.

Sculpture moderne. — Modern Plastic Art.

Brunius, Aug. Kärleksuddens konstverk. [Chr. Erikssons's „kärlekspar".] (Svenska Dagbl. Nr. 224.)

Friedrich Tieck. (Deutsche Rundsch., 11.)

Guillemot, M. Troubetzkoy sculpteur. (Art décor., Sept.)

Holsöe, Poul. Gefion-Fontänen i Köpenhamn. (Arkitektur och dekorativ Konst, August.)

Kleczynski, J. Moderne Sculptur. (Sfinks, Juli.)

Moser, H. Ein Tiroler Künstler im Auslande. [Peter Valentin.] (Kunstfreund, 8.)

Rambosson, Y. La sculpture aux Salons. (Art décoratif, 118.)

Stöckhardt, E. Die Plastiker der S. M. Immacolata zu Genua u. ihre Meisterwerke. (Christl. Kunst, 10.)

West, W. The sculpture of Bertram Mackennal. (Studio, Sept.)

5. Neuere Graphik.

Art graphique moderne. Modern graphic arts.

Bertels, Kurt. Honoré Daumier als Lithograph. München, R. Pieper & Co. Geb. ca. 5.—.

Biermann, Georg. Der Zeichner Auguste Rodin. (Leipz. Tagebl., Nr. 257.)

— Ferdinand Schmutzer. (Leipz. Tagebl., Nr. 256.)

Dacier, E. Graveurs contemporains: Emile Lequeux. (Rev. art anc. et mod., Aug.)

Lebègue, L. Exlibris allemands modernes. (Art décor., Sept.)

Pica, V. Edgar Chahine. (Ztschr. f. bildende Kunst 12.)

Plehn, A. Clara Siewert als Zeichnerin. (Ztschr. f. bild. K., 12.)

Singer, H. The etchings of Dr. Otto Gampert, of Munich. (Studio, Sept.)

Some drawings by J. W. Waterhouse, R. A. (Studio, Sept.)

Wertheim, O. Künstlerische Schriftformen. (Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft 4.)

6. Neueres Kunstgewerbe.

Art industriel moderne. Modern industrial Art.

Clemmensen, A. Thorwald Bindesböhl. Mit Portr. u. Abb. (Architekten, Nr. 49.)

Danilowicz, C. A. L'Art populaire scandinave. (Art décor., Sept.)

Frantz, H. Enamels and pottery at the Paris Salons. (Studio, Aug.)

Fürst, W. u. Scheffler, K. Dialog über deutsches Kunstgewerbe. (K. u. Künstler, 12.)

Hafner. Die neue Monstranz in Treffelhausen. (Arch. f. christl. K., 9.)

Madsen, Karl. Thorvald Bindesböll. (Politiken, Kopenhagen, Nr. 235.)

Testard, M. Les broderies de Marcelle Cros. (Art décor., Sept.)

Thorvald Bindesböll †. (Aftenposten, Kopenhagen, 29./VIII.)

Vom modernen Kunstgewerbe. [J. Lux, D. neue Kunstgewerbe in Deutschland.] (Köln. Ztg., 27. IX.)

Whitley, W. The National Competition of Schools of art, 1908. (Studio, Sept.)

7. Kirchliche Kunst.

L'art ecclésiastique. — Ecclesiastical art.

Bernhardi, K. v. Über Kirchenrestauration und Neubauten. (N. Preuß. Ztg., 19. IX.)

Brathe. Zweckmäßigkeit als Kirchbauprinzip. (Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. K., 10.)

Cloquet, L. Retour à la tradition liturgique. (Rev. d. Art chrét., 5.)

Fromm. Die Oberkasseler Kirche. (Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. K., 10.)

Kev. Religiöse Motive auf der Kunstausstellung. (Staatsbürger-Ztg., 22. IX.)

Konkurrenzen der deutschen Gesellschaft f. christliche Kunst. Lex. 8°. München, Gesellschaft f. christl. Kunst. I. (IV, 36 S. m. Abbildgn.) (08.) 1.50. II. (87 S. m. Abbildgn.) (08.) 2.50.

Pfundheller. Die religiöse Kunst auf der Großen Berliner Kunstausstellung. (Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. K., 10.)

8

III. Allgemeiner Teil.

Partie générale. — General part.

1. Ausstellungen.

Exhibitions.

A. B. Die Württembergische Bau-Ausstellung Stuttgart 1908. (Kunstgewerbebl., 12.)

Art Exhibitions. The Black Frame Sketch Club. West Country Art. (Morning Post, 28. IX.)

Ausstellung von Bildnissen aus der Zeit Kaiser Maximilians I. Königliches Kupferstichkabinett im Neuen Museum. Berlin 1908.

Ausstellung von deutschen und niederländischen Holzschnitten des XV. Jahrhunderts. Königl. Kupferstichkabinett im Neuen Museum. Berlin 1908.

Baldry, A. The Franco-British Exhibition. (Art Journ., Oct.)

Czarnik, Br. D. Rembrandt-Ausstellung in Leyden 1906. (Przewodnik nankowy i literacki 1908, V.)

Deubner, L. The Munich Exhibition 1908. (Studio, Aug.)

Elias, J. Große Berliner Kunstausstellung 1908. (K. u. Künstler, 11.)

Frimmel, Th. v. Die Malerei in der Wiener Rundschau. (Bl. f. Gemäldek. 8.)

Heilmeyer, Alex. Die Münchener Kunstausstellungen 1908. [Aus: „Die Kunst uns. Zeit".] (S. 169—208 m. Abbildgn. u. 12 Taf.) 36,5×27 cm. München, F. Hanfstaengl '08. 8.—.

Katalog d. Ausstellung alter flämischer, holländischer, deutscher, französischer u. polnischer Meister zu Krakau 1908. Herausgegeben v. Prof. G. Mycielski. Krakau 1908. 8°. 7 S.

Konstindustriutställningen i St. Petersburg; den svenska afdelningen. (Svenska Dagbl. Nr. 232.)

L. G. Die Ausstellung in München 1908. [Forts.] (Kunst u. Handw. 11.)

Lutèce, L. d. Septième Exposition de la Société de Saint-Jean. (Notes d'art et d'archéol., 6.)

Lux, J. Kunstschau. Wien 1908. (Deutsch. K. u. Dekor., 1.)

Ostini, Fritz v. Die Ausstellung München 1908. [Aus: „Die Kunst uns. Zeit".] (S. 209—232 m Abbildgn. u. 6 Taf.) 36,5×27 cm. München, F. Hanfstaengl ('08). 4.—.

Ostrowski, K. Die Ausstellungen d. Pariser Salons. (Biblisteka Warschawska, Aug.)

Popowski, St. Die Ausstellungen d. verflossenen Saison. (Sprinks, Juli.)

Reichel, A. Die Prinzhofer Ausstellung in St. Veit a. d. Glan. (Graz. Tagebl., 12. VIII.)

Rosenhagen, H. Die Ausstellung belgischer Kunst. (Tag, 7. X.)

Schölermann, W. The Hessian National Exhibition at Darmstadt. (Studio, Aug.)

Servaes, F. Der Wiener Hagenbund. (Velhagen u. Klas, Monatsh.)

Vatielli, F. Una mostra bibliografica nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. (Bibliofilia, 5—6.)

2. *Denkmalspflege.*

Conservation des monuments. — Conservation of monuments.

Atz, K. Die Kunsttätigkeit des Jahres 1907 südlich vom Brenner. (Kunstfreund, 5.)

Bredt, F. Zum Rathausneubau in Barmen. (Denkmalpflege, 12.)

Dvořák, M. Restaurierungsfragen I. Die Prager Königsburg. (Kunstgesch. Jahrb., 1.)

Ebinghaus, K. Etwas über Neubauten, die sich historischen Baugruppen anzugliedern haben. (Rheinlande, 10.)

Geymüller, E. v. Il Hohkoenigsburg e le vittime d'un errore deplorevole e ridicole. Arte e Storia, 17—18.)

Heppe, H. Die bischöfliche Münze in Vic a. d. S. und ihre Wiederherstellung. (Jahrb. Gesellsch. f. lothring. Gesch. u. Altertumsk., 19.)

J. M. Le Vandalisme à Paris. (Chron. d. arts, 30.)

Lambert, A. Der Kampf um das alte Historische Museum in Bern. (Frankfurt. Ztg., 1. X.)

Mielke, R. Heimatschutz und Landesverschönerung. (Gartenkunst, 10.)

Moretti, G. La conservazione dei monumenti della Lombardia dal 1 luglio al 31 dicembre 1906. Relaz. d. Affic. Region. c. collaboraz. d Dott. Ugo Nebbia. Milano 08.

Rusch, R. Über Restaurierungen des Kircheninnern und der hl. Geräte. (Kunstfreund, 5.)

The preservation of ancient buildings. (Burlingt., Mag., Aug.)

Tietze-Conrat, E. Die Restaurierung der hl. Dreifaltigkeitskirche in Wien. (Kunstgesch. Jahrb., 1.)

Wiener Kapellen. (Wien. Ztg., 29. IX.)

Zesiger, A. Das Erkerhaus an der Kramgasse. (Bl. f. Bern. Gesch. Kunst usw., 1—2.)

3. *Kunsttopographie.*

Topographie d'art. — Art topography.

Benedetti, M. d. Opere d'arte negli Ospedali die Roma. (Rassegna d'arte, 9.)

Bergner, Heinr. Naumburg u. Merseburg als Kunststätten. Leipzig, E. A. Seemann. ca. 3.—.

Dehio, Geo. Handbuch der süddeutschen Kunstdenkmäler. Berlin, E. Wasmuth. Geb. ca. 6.25.

Delpy, Egb. Köln als Stätte der Kultur. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Kart. ca. 3.—.

Fang, Arthur. Skibby kirke og vore gamle Kalkmalerier. Illustr. Tidende, 49.)

Fattori, O. Spigolature storico-artistiche del Montefeltro [Schluß]. (Rassegna d'arte, 8.)

Digitized by Google

Giolli, R. Appunti d'arte novarese: Il Battistero di Novara. (Rassegna d'arte, 9.)

Giovannoni, G. Reliquie d'arte disperse della vecchia Roma. (N. Antologia, Aug.)

Goetz, Walt. Assisi als Kunststätte. Leipzig, E. A. Seemann. ca. 3.–.

Harder, A. Neue Kunst in Stockholm. (Magdeburg. Ztg., 29. IX.)

Keller, A. Le Château de Dampierre et les ruines de Port-Royal. (Notes d'art et d'archéol. 7—8.)

Krattner, K. Karlstein und anderes! (Deutsche Arbeit, 12.)

Kunstdenkmäler, die, des Königr. Bayern. Hrsg. im Auftrage des kgl. bayer. Staatsministeriums des Innern f. Kirchen- u. Schul-Angelegenheiten. 2. Bd. Reg.-Bez. Oberpfalz u. Regensburg. Hrsg. v. Geo. Hager. Lex. 8°. München. R. Oldenbourg. — 13. Heft. Hofmann, Frdr. Herm., u. Fel. Mader: Bez.-Amt Beilngries. II. Amtsgericht Riedenburg. Mit 5 Taf., 153 Abbildgn. im Text u. 1 Karte. (VI, 171 S.). '08. Geb. in Leinw. 8.—. — 14. Heft. Mader, Fel.: Bez.-Amt Tirschenreuth. Mit 15 Taf., 104 Abbildgn. im Text u. 1 Karte. (VI, 160 S.) '08. Geb. in Leinw. 8.—.

Kühnel, Ernst. Granada als Stätte der Kultur. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Kart. ca. 3.—.

L. H. Das Inventar der österreichischen Kunst. [Kunsttopographie d. Bezirks Krems.] (Wien. Fremdenbl., 20. IX.)

Neumann, Wilh. Riga u. Reval als Kunststätten. Leipzig, E. A. Seemann. ca. 3.—.

N. N. Excursiones artisticas. [Murcia, Toledo, Zoragoza etc.] (Bol. Soc. Española d. Excurs., 2.)

Osborn, Max. Berlin als Kunststätte. Leipzig, E. A. Seemann. ca. 4.—.

Petersen, E. Athen als Kunststätte. Leipzig, E. A. Seemann. ca. 4.—.

Pernthaler, A. Der Kreuzgang am Dome zu Brixen als Biblia pauperum. (Kunstfreund, 9.)

Schikowski, J. Holländische und belgische Städtebilder. (Leipzig. Volksztg., 3. X.)

Schmitz, Hein. Soest als Kunststätte. Leipzig, E. A. Seemann. ca. 3.—.

Schomburg, D. Die ehemalige Propstei Bucken. [Kreis Hoya.] (Niedersachsen, 1. X.)

Vázquez, P. Monumentos artisticos de Vizcaya. (Bol. Soc. Española d. Excurs. 2.)

Willoughby, L. The Treasures of Avington. The Seat of Sir John Shelley, Bart. (Connoisseur, Oct.)

— The City of Hereford. (Connoisseur, Sept.)

Wolterton Hall. Norfolk, The seat of the Earl of Orford. (Country Life, Oct.)

Wunder. Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal. (Arch. f. christl. K., 9.)

4. Sammlungen.

Cabinets — Collections of art.

Andersen, B. Die Antiken Sammlung des Vatikan. (Kunstfreund, 9.)

Arntzen, Johanna. Das Essener Museum. Ein Rundgang durch die ortshistor. und die Kunstabtlg. [Aus „Ess. Volksztg."] (55 S.) 8°. Essen Fredebeul & Koenen. 08. —.25.

Brinckmann, J. Neuordnungen im hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. (Hamburg. Nachr., 9. X.)

Brunelli, E. Opera d'arte nel Palazzo Marullo di Castellaci a Ragusa inferiore. (Arte, 4.)

Die Gemäldesammlung in Lützschena. (Leipzig. N. Nachr. 30. IX.)

Döring, O. Ein Museum dachauischer Malerei. (Kunstchron. 33.)

Frimmel, Th. v. Zur Geschichte der Gräflich Friesschen Gemäldesammlung. (Bl. für Gemäldek., 8.)

Führer durch die Kunst- und historischen Sammlungen des großherzogl. Landesmus. in Darmstadt. 1908. 1.50 M.

Guida illustrata del Museo Nationale di Napoli, approvata dal Ministero della pubblica istruzione, compilata da D. Bassi, E. Gabrici, L. Mariani, O. Marruchi, G. Patroni, G. de Petra, A. Sogliano, per cura di A. Ruesch. Napoli 1908, Richter & Co. Für alle übrigen Länder: A. Buchholz München. Klein Oktav. 509 S., 129 Abbildungen. Preis 20 M.

Holmes, C. Rembrandt and van Dyck in the Widener and Frick Collections. (Burlington. Mag., Aug.)

Jahresbericht des Kunstvereins in Hamburg für 1097.

Kirby Grant, J. Mr. John G. Johnson's Collections of Pictures in Philadelphia. Part. III, (Connoisseur, Sept.)

Kunstverein in Barmen. Jahresbericht 1907.

Macoir, G. Au Musée de la Porte de Hal. Une collection de décorations et de médailles (Bull. Mus. Rog., 7.)

Madsen, Karl. Fortegnelse over Malerisamlingen paa Nivaagaard. Köbenhavn 1908. [kritischer Katalog, mit Abb.)

Mayer, M. Neues aus dem Antiquarium der Königlichen Museen. (National. Ztg., 27. IX.)

Migeon, G. La Collection de M. Gustave Dreyfus. (Arts, 80.)

Modigliani, E. Recent Acqusitions by the Italian Galleries. (Connoisseur, Sept.)

Patricolo, A. Guida del Palazzo Ducale di Mantova, etc. a cura del Comitato del Palazzo Ducale. Mantova 08.

Rutowski, Tad. W sprawie galerji miejskiy. (In Sachen der Städtischen Gallerie.) Lembg., 1908. 8°. 100 S. K. 2.—

Stuttgart, Kgl. Landesgewerbe-Museum Bericht über das Jahr 1907. Stuttgart 1908.

The Jubilee of the Oxford Museum. (Times, 5. X.)

Unser Museum der bildenden Künste. (Breslau. Ztg., 27. IX.)

Vauxelles, L. La collection de M. P. Gallimard. (Arts, 81.)

Willoughby, L. The Marquess Camden's Collection at Bayham Abbey Port II. (Connoisseur, Aug.)

— W. W. Das Schicksal d. Graf'schen Sammlung. (Beil. Münch. N. Nachr., 75.)

— — Die Filialgalerie im Schwörhaus. (Ulm. Tagebl., 26. IX.)

Zimmermann, Max Gg. Niederländische Bilder der Sammlg. Hölscher-Stumpf (Berlin.) Leipzig, Klinkhardt & Biermann. ca. 14.—

5. Bildnis und Kostüm.

Portrait et costume. — Portrait and costume.

Kemmerich, Max. Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. ca. 8.50.

— Die Porträts deutscher Kaiser und Könige bis auf Rudolf von Habsburg. Sonder-Abdruck aus dem Neuen Archiv d. Gesellsch. f. ältere deutsche Geschichtskunde, Hannover u. Leipzig.

— Porträtschmuck in deutschen Handschriften d. frühen Mittelalters. (Zeitschr. f. Bücherf. 6.)

Lennep, J. v. Porträts in the Kann Collection. (Burlingt. Mag., Aug.)

Mayer, M. Antike Porträts. (N. Preuß. Kreuz. Ztg., 4, X.)

Miniature of Prince Charles Edward Stuart. (Connoisseur, Oct.)

Moreau-Mélaton, E. Le Portrât à la cour des Valois. Crayons français du XVI. siècle conservés au Musée Condé à Chantilly. Paris, E. Lévy. 400 fr.

Prinet, M. Portrait d'une comtesse de Brienne [miniature du XVI. siécle, (Bibliogr. mod. 6.)

Rosenberg, A. Gesch. des Kostüms. I. Bd. 7. Lfg. Berl., Wasmuth. 6.—, gr. Ausg. 10.—.

Smith, C. A bronze bust of Commodus. (Burlingt. Mag., Aug.)

Spielmann, M. The Winstanley Porträts of Shakespeare, (Connoisseur, Oct.)

6. Ikonographie und Legende.

Frova, A. La morte e l'oltretomba nell' arte etrusca. Milano. 08.

Ildefors-Herwegen, P. Die Darstellung Jesu im Tempel i. d. Pfarrkirche z. Schwarzrheindorf. (Annal. Hist. Ver. für den Niederrhein, 86.)

Keller, O. Zur Geschichte d. Katze im Altertum. (Mitt. Deutsch. Archäol. Instit., 1.)

Nägele, A. Eine geistliche Apotheke in Bild und Wort. (Arch. f. christl. K., 9.)

Richer, J. Le geste du discobole dans l'art antique et dans le sport moderne. (Rev. art anc. et mod., Sept.)

Schenkl, H. Birt, Th. Die Buchrolle in der antiken Kunst. (Allg. Literaturbl., 18.)

Schmid, A. Die Seitenwunde Christi. (Ztschr. f. christl. K., 7.)

Smitz, C. L'iconographie de la cathédrale de Bois-le-Duc. (Rev. d. Art chrét., 5.)

Spielmann, M. The „Shakespeare Mariage Picture" Part II. (Connoisseur, Aug.)

The legend of the Holy Fina, Virgin of Santo Gimignano. Now first translated from the trecento Italian of Fra Giovanni di Coppo with introduction and notes, by M. Mansfield. Chatto and Windus. The New Mediaeval Library.

Vassalli, F. La nascita di Venere. (Vita d'arte, 9.)

7. Münzen und Medaillen.

Numismatique. — Numismatics.

Babelon, E. La Donation Armand-Valton au Cabinet des médailles. I. (Rev. art anc. et mod., Sept.)

Coins worth collecting. (Connoisseur, Aug.)

Curtius, C. Der Münzfund von Cronsforde bei Lübeck. (Berl. Münzbl., 82.)

Dannenberg, H. Der Hacksilberfund von Mgowo. (Berl. Münzbl., 82)

Forres, R. Der Goldstalerfund von Tayac-Libourne, ein Dokument des Cimbern- und Tigurinerzuges von 113—105 v. Chr. (Jahrb. f. lothring. Gesch. u. Altertumsk., 19.)

Hill, G. The medallist Lysippus. (Burlingt. Mag., Aug.)

Lange, Chr. Drei schleswig-holsteinsche Inedita. (Berl. Münzbl., 85.)

— v. L. Neue Münzen. (Berl. Münzbl., 82.)

Nelson, Ph. The Irish Siege-Money of Charles I and II. [1642—1649.] (Connoisseur, Sept.)

Quintard, L. Médaille commémorative de la fondation du couvent des Célestins à Metz. (Jahrb. für lothring. Geschichte und Altertumskunde, 19.)

Rzepinski, St. Monety i renkopisy gabinetu archeologicznego c. k. gimnazjum w Nowym Saczu. (Die Münzen und Handschriften des archeologischen Kabinets im k. k. Gymnasium zu Nowy Sacz, Galizien.) Nowy Sacz. 1908. 8°. 74 S. Kr. 1.50.

8. Künstlergeschichte.

Histoire des artistes. — History of artists.

Bernard, E. Erinnerungen an Paul Cézanne. (K. u. Künstler, 11—12.)

Burger, F. Zu Palladios vierhundertjährigem Geburtstag. (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

Ernst, C. Goyas Quinta. (Berl. Tagebl., 9. X.)

Fabriczy, C. v. Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole. (Beiheft Preuß. Jahrb., 29.)

— Niccollo dall' Arca. (Beih. Preuß. Jahrb., 29.)

Gottschewski, A. Zu Michelangelos Schaffensprozeß. (Monatsh. f. Kunstw. 10.)

Kesser, H. Holbein in Luzern. (Rheinlde., 10.)

Marchal. Discours aux funérailles de Jef Lambeaux. (Bull. Acad. R. de Belgique, 7.)

Mayer, A. Murillos Arbeiten für die Sevillaner Kathedrale. (Beiheft Preuß. Jahrb., 29.)

Möller, Niels. Michelangelos Amore. (Nordisk. Tidskrift, utg. af Letterstedtska föreningen, 1908, H. 4.)

Professor Ludwig Seitz. (Köln. Volkszeitg., 15. IX.)

Sydow, E. v. Albrecht Dürer als Schriftsteller. (N. Preuß. Ztg., 11. IX.)

Winkler, G. Lenbach als Kopist und Kunstberater des Grafen Schack. (K. f. Alle, 1.)

Zum Gedächtnis von Ludwig Seitz. (Köln. Volksztg., 21. IX.)

9. Kunstlehre.

Théorie de l'art. — Aesthetics.

Biermann, Georg. Die Kunst des Porträts. (Hamb. Fremdenblatt, Nr. 234.)

Dessoir, M. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. (Deutsche Literaturztg., 37, 38.)

Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik von Professor Dr. Hans Cornelius in München. Mit 240 Abbildungen im Text und 13 Tafeln. Lex. 8°. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.—. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

Fontaine, A. L'esthétique janséniste. (Rev. art anc. et mod., Aug.)

Führer zur Kunst. Hrsg. v. Dr. Herm. Popp. 8°. Eßlingen, P. Neff. Jedes Bdchn. 1.—. 16. 17. Lange, Prof. Dr. Konr.: Schön u. praktisch. Eine Einführg. in die Ästhetik der angewandten Künste. (117 S.) 08.

Guerci, C. Liberalismo e collettivismo in arte. (N. Antologia, 16. VIII.)

Gutherz, G. Vom Zweck in künstlerischen Dingen. (Morgen, 9, X.)

Hasak, M. Der neue Stil. (Ztschr. f. christl. K., 7.)

Oettingen, W. v. Natura artis magistra. (Tag, 11. IX.)

Rusch, R. Über alte und neue Stilformen. (Kunstfreund, 5.)

Schmarsow, A. Das Wesen der Malerei als Kunst. [In Hinblick auf R. Czapek, Grundprobleme der Malerei.] (Beil. Münch. N. Nachr., 84 u. 85.)

Utitz, E. Der neue Stil. (Deutsch. K. u. Dekor., 1.)

Worringer, W. Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst. (Ztschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissensch., 4.)

10. Hilfswissenschaften.

Sciences auxiliaires. — Auxiliary scienties.

Gritzner. Die Malereien im Schloß zu Forchheim. (Deutsch. Herold, 9.)

Gumowski, M. Dzialalnosc naukowa Franciszka Piekosinskiego. (Die wissenschaftliche Tätigkeit d. Heraldikers Prof. Fr. Piekosinski.) Lemberg 1908. 8°. 104 S.

Kießkalt, E. Die Grabdenkmale des Marktes Oberkotzau in Oberfranken. (Vierteljahrsschr. f. Wappen- usw. -Kunde, 3.)

Millar, A. The Making of Carpets. — IV. (Art Journ., Oct.)

Semkowicz, Wl. D. Historiker Dlugosz als Heraldiker. (Miesiencznik Heraldyczny 1908 I.)

Siebmacher's, J., großes u. allgemein. Wappenbuch in e. neuen vollständig geordneten u. reich verm. Aufl., m. herald. u. historisch-genealog. Erläuterungn. Lex. 8°. Nürnberg, Bauer & Raspe. VI. Bds. 13. Abt. Mülverstedt, Geh. Archivr. G. A. v.: Ausgestorbener Adel der Fürstentümer Schwarzburg, zugleich Entwurf e. Lexikons des früheren Schwarzburgischen Adels. (IV, 52 S. m. farb. Titelbl. u. 28 Taf.) 08. 15.—; kart. 16.—.

— dasselbe. 528—530. Lfg. Ebd.

Sternberg, R. Magelsens Modellierton. (Kunstfreund, 9.)

Vasari on technique. Translated by Louisa S. Maclehose. Edited by G. Baldwin Brown. London. 08. 15.—.

11. Kultur. Kunstunterricht.

Enseignement des arts. — Culture. Art instruction.

Der Kaiser und die Kunst. (Berlin. Tagebl., 1. X.)

Diederich, Frz. Meisterbilder-Vergleichmappen. Ratschläge zum Genießen der Kunstwart-Meisterbilder. München, G. D. W. Callwey. ca. —.50.

Falk, E. Was nützen uns die Museen? (Rhein.-Westfäl. Ztg., 7. X.)

Fred, W. Was unser Staat für die Kunst tut. (Österr. Rundsch., Okt.)

Friz, J. Kunst auf einem Lehrer-Ferienkurs. Ein Beitrag zu „Kunst und Schule". (Christl. Kunstbl., Sept.)

Hellwag, F. Studentenkunst-Preisausschreiben und -Ausstellung. (Kunstgewerbl., 12.)

International Art Congress. Art teaching in relation to industrial design. (Builder, 3419.)

Koch, D. Kunst für die Jugend. (Christl. Kunstbl., Sept.)

Konsthögskolan. Nya stadgar utfärdade af k. m. t. (Svenska Dagbladet, Nr. 229.)

Kunststudienreisen akademisch gebildeter Lehrer. (Nationalztg., 9. X.)

Lux. Der Architektenkongreß 1908. (Hohe Warte, 14.)

Mauclair, C. La Peinture du Peuple. (Rev. bleue, 11.)

Mayreder, Prof. dipl. Arch. Karl. Baugesetz u. Baukunst. Ein Vergleich der Bauordngn. v. Berlin, London, Paris, Rom u. Wien. Vortrag, geh. am VIII. internationalen Architekten-Kongreß in Wien am 19. V. 1908. [Aus: „Schlußbericht des Kongresses".] (22 S.) Lex. 8°. Wien, (Lehmann & Wentzel) 08. bar 1.—.

Roos, Anna Maria. Barnet som konstnär. (Ord och Bild, 7.) Mit Abb.

Rybowski, M. D. Zeichenunterricht in d. Volksschule. (Rodzina i Szkola, 1908, Nr. 11 u. 12.)

Schwindrazheim, Osk. Von alter zu neuer Heimatkunst. Hamburg-Großborstel, Gutenberg-Verlag Dr. E. Schultze. ca. 2.—.

T. H. Des Antrages Roth erster Teil. (Hamburg. Nachr., 9. IX.) [Ausstattung d. öffentlichen Anlagen mit monumentalen Kunstwerken.]

— Des Antrages Roth zweiter Teil. (Hamburg. Nachr., 20. IX.)

Ulaszyn, H. Kazimierz Moklowskis Werk: „D. Volkskunst in Polen". Krakau 1908. 20 S.

Vorwerk, Gewerbesch.-Oberlehr. Dir.-Stellvertr. W. C. M. Das perspektivische Skizzieren nach drei Liniengesetzen. Für Volks-, Real-, Gymnasial-, Fortbildungs- Fach- u. Kunstgewerbeschulen, sowie zum schnelleren Selbststudium ohne irgendwelche Vorstudien. (16 S. m. Abbildgn.) gr. 8°. Hamburg, Boysen & Maasch. 08. —.70.

Wagner. Zur Wiederbelebung der niedersächsischen Volkskunst. (Niedersachsen, 15. IX.) [Zur Frage des Wandschmuckes in Bauernhäusern.]

12. *Kulturgeschichte.*

Histoire de la civilisation. — History of civilisation.

Aleandri, V. Il Palazzo in Roma, la famiglia e il vitratto di Giambattista Caccialupi Sanseverinate giureconsulto del secolo XV. Arte e Storia, 17—18.)

Biermann, G. Das Deutsche in der Veroneser Kunst. (Leipz. Tagebl., 8. IX.)

Borinski, K. Das Novellenbild in der Casa Buonarroti. (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

Burckhardt, J. Griech. Kulturgesch. 4. Aufl. v. J. Oeri. 2.—10. Lfg. Stuttgart, W. Spemann. Je 1.50.

Doren, Alfr. Das Florentiner Zunftwesen vom 14. bis zum 16. Jahrh. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. ca. 16.—.

Ehrengedicht auf den Neubau der Kirche von Unterseen 1674. (Bl. f. Bern. Gesch., Kunst usw., 1—2.)

Fuchs, Eduard. Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. (In 20 Lfgn.) 1. Lfg. (1. Bd. Renaissance. S. 1—24 m. 5 [3 farb.] Taf.) Lex. 8°. München, A. Langen (08). 1.—.

Galletti, P. Ricordi di Constantinopoli, Tre secoli addietro. (Arte e Storia, 17—18.)

Gomulicki, W. Opowiadania o starej Warszawie. (Erzählungen aus d. alten Warschau.) T. II. Warschau 1908. 8°. 165 S.

Gregorovius, Ferd. Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Vom V. bis zum XVI. Jahrh. 8. Bd. 4. verb. Aufl. Anastat. Neudr. (VIII, 800 S.) gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. 08. 13.50; geb. in Leinw. 15.—.

Hildebrandt, H. Jaques Coeur und sein Schloß zu Bourges. (Beil. Münch. N. Nachr., 70.)

Pauli, G. Die Kunst an deutschen Fürstenhöfen. (Südd. Monatsh., 10.)

Schirrmann, Wilh. Chronik der Stadt Schweidnitz. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. (S. 1—64 m. 2 [1 farb.] Plänen. gr. 8°. Schweidnitz, G. Brieger (08).

Schoeler, v. Rheinsberg. (Mitt. f. Gesch. Berlins, 9.)

Schmeizel, Mart. Jenaische Stadt- u. Universitäts-Chronik. Hrsg. v. Dr. Ernst Devrient. Nebst e. Stadtplan vom J. 1758. (VIII, 213 S.) 8°. Jena, B. Vopelius 08. 4.—.

Schweickhardt, Frdr. Der neue Stil. Kulturhistorische Studie. (119 S.) kl. 8°. Leipzig, Verlag f. Literatur, Kunst u. Musik. 08. 2.—; geb. n. 3.—.

Str. „Jätten" pa Glimmingehus. Ett bidrag till tolkningen af bilden. (Svenska Dagbl., Nr. 224.)

Uhde, W. Zu Botticellis Primavera. (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

13. *Kunstwissenschaft.*

A. P. Burckhardts Cicerone nnd Kultur der Renaissance. (Grenzboten, 8. X.)

Bericht über die Jahresversammlung des österr. archäologischen Institutes 1908. (Mitt. d. Zentral-Kommiss., 6.)

Das kunsthistorische Institut in Florenz. (Beil. Münch. N. Nachr., 64.)

Der Begründer des Louvre-Museums. [Graf d'Angiviller.] (Nordd. Allg. Ztg. 26. IX.)

Diskussionen i museifrågan. (Svenska Dagbladet. Nr. 229.)

Dresdner kunstgeschichtliche Forschungen. (Dresdn. Anz., 20. IX.)

Guglia. Jakob Burckhardt und Goethe. (Chron. d. Wien. Goethevereins, 5—6.)

H. C. Hempel. [Direktor d. Kunsthalle.] (Düsseldorf. Generalanz., 1. X.)

Hoesik, F. D. italienischen Briefe v. Juljan Klaczks. (Przeglond Polski 1908, Juli.)

Königliche Bibliothek zu Berlin. Systematisches Verzeichnis der laufenden Zeitschriften. Sonderheft 7 Geographie und Geschichte, 1908.

La nuova legge sulle Antichità e Belle Arti. (Bibliofilia, 12.)

La Raccolta vinciana al IV Congresso Internazionale di scienze storiche in Berlino. Archivio Storico Civico Milano. 4º. Fascicolo, 1908.

Legge Capestro. (Antiquario, 5.)

Lehner. Das Verhältnis der Provinzial- und Territorialmusen vaterländischer Altertümer untereinander, im römisch-germanischen Zentralmuseum in Mainz und in den königlichen Museen in Berlin. (Korrespond. Bl. d. Gesamtver., 8. 9.)

Montelius, Oscar. I museifrågan. (Svenska Dagbl. Nr, 225.)

Romdahl, Axel, L. I museifrågan. (Svenska Dagbl. Nr. 228.)

G--g. Museimännens årsmöte. (Svenska Dagbladet Nr. 228, 229, 230.)

Neilson Clift, J. The British Archaeological Association Congress at Carlisle. (Antiquary, 9.)

Schnütgen. Ludwig Seitz †. (Ztschr. f. christl. K., 7.)

Sirén, Osv. Museifrågan. (Svenska Dagbladet Nr. 227.)

Statsmann, K. Über das zeichnerische Aufnehmen im Dienst der Denkmalpflege. (Denkmalpfl., 12.)

Tourneux, M. Salons et expositions d'art à Paris 1801–1900; essai bibliographique [suite]. (Bibliogr. mod., 6.)

Uhde-Bernays, H. Bürger-Thoré. (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

Vorwald, H. Neues über den Rembrandtdeutschen. (Hochland., Okt.)

Weisbach, W. Kunstgenuß und Kunstwissenschaft. [Zur Museumsreform.] (Preuß. Jahrb., 1.)

Wulff, O. Die Kunstgeschichte auf dem Internationalen Kongreß für historische Wissenschaften. [Berlin 1908.] (Kunstchron., 32.)

Zum neunten Tag für Denkmalpflege am 24. u. 25. Sept. in Lübeck. (Denkmalpflege, 12.)

14. Kunstnachrichten.

Echo des arts. — Art news.

Altertumsforschungen in Amerika. [Guatemala.] (Nordd. Allg. Ztg., 1. X.)

Bode, W. Martin. A History of Oriental Carpets before 1800. (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

— Un ritratto del Memling al Louvre. (Rassegna d'arte, 9.)

Bombe W. Römischer Brief. (Nordd. Allg. Ztg., 8. X.)

— Römischer Brief. [Neues aus der Galerie Borghese. — Entdeckung eines römischen Sarkophages. — Die Sammlung Rocchi.] (Magdebnrg. Ztg., 8. X.)

Cantarelli, L. Scoperte archeologiche in Italia e nelle antiche provincie romane. (Bull. Comm. Archeol. d. Roma, 1—2.)

Capart, J. Une importante donation d'antiquités égyptiennes. (Bull. Mus. Roy., 6, 8, 9.)

E. Th. Mailänder Kunstbrief. (Voss. Ztg. 8. X.)

Fed, H. Die neuesten Ausgrabungen auf dem Forum Romanum. (Kunstchron., 32.)

Giolli, R. Appunti d'arte Novarese, Per un libro recente su l'Ossola. (Arte e Storia, 17—18.)

Gnoli, U. L'arte Italiana in alcune gallerie francesi di provincia: note di viaggio. Parte I: Amiens — Arras — Douai — Abbeville — Lille. (Rassegna d'arte, 9.)

Hermanin, F. Römischer Brief. (Kunstchron., 33.)

Lechner, A. Kleider, Kleinodien und Hausrat des XVI. Jahrhunderts. [Urkunden.] (Bl. f. Bern. Gesch. Kunst etc., 1—2.)

Loë, A. d. Nos recherches et nos fouilles durant le deuxième semestre de 1906 [suite]. (Bull. Mus. Roy., 6.)

Mac Lean, A. Das Ausgrabungsfeld Roms im Jahre 1911 und die archäologische Straße. (Schwäb. Merkur, 11. X.)

Meier-Gräfe, J. Ein Künstlerbuch. [Erich Klossowski: Daumier.] (Zukunft, 3. X.)

Neue Antikenfunde im Tunis. (Münch. N. Nachr., 29. IX.)

Perrot, G. Un inventaire des matériaux de l'archéologie classique. (Journ. d. savants, 9.)

Reusch. Funde aus Saarburg i. L. (Jahrb. f. lothring. Gesch. u. Altertumsk., 19.)

Sauer. 1. Die altchristlichen Skulpturen im Museum d. deutsch. Stiftung am Campo Santo in Rom. Von Dr. J. Wittig. 2. La Basilica ed il Reliquiario di Samagher presso Pola. Par. A. Gnirs.

Scatassa, E. Documenti. Nota della gioie mandate in dono dal re di Spagna al duca di Urbino e di vari oggetti spettanti alla duchessa. (Rassegn. bibl. arte ital., 7—8.)

Schleinitz, O. v. Londoner Brief. (Kunstchr., 31.)

Schmidt, K. E. Pariser Brief. Kunstchron., 33.)

Schmitz, H. Kunst und Archäologie in Italien. (Heidelberg. Tagebl., 17. IX.)

St. A. Aus dem alten Hellas. (Dörpfelds Ausgrabungen auf Leukas. Von der Venus von Milo. (Wien. Fremdenbl. 22. IX.)

St. Petersburger Brief. (Kunstchron., 31.)

Tomassetti, G. Scoperte Vaticane. (Bull. Comm. Archeol. d. Roma, 1—3.)

Uhde-Bernays. Donop, d. Landschaftsmaler Carl Blechen. (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

15. Reproduktionen.

Réproductions. — Reproductions.

Ausstellung München 1908. 30 Ansichten. (32 S.) 12×16 cm. München, C. Andelfinger & Co. (08.)

Braun, H. Deutsche Städtebilder. Leipzig, J. J. Weber. ca. 2.—.

Galerien, d. Europas. N. F. 9—14. Heft. Lpsg. E. A. Seemann. Je 2.—.

Grabmalskunst. 4. Folge. Eine Sammlg. v. Meisterwerken, erschaffen zum Gedächtnis der Toten v. Künstlern unserer Tage. Hrsg. v. Karl Rich. Henker. (40 Tafeln IV S. Text.) 36×25,5 cm. Berlin, O. Baumgärtel. (08). In Mappe 24.—.

Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina. 12. Bd. 9. Lfg. Wien, F. Schenk. 3.—
— schweizerische Mstr. d. XV—XVIII. Jahrh. Im Auftrage der Kunstkommision unter Mitwirkg. v. verschiedenen Fachgenossen hrsg. v. Conservat. Dr. Paul Ganz. III. Serie 3. u. 4. Lfg. (Schluß.) (50 Taf. m. 7 Bl. Text sowie 28 Bl. Erläutergn. in Lex. 8°.) 39,5×32 cm. Basel, Helbing & Lichtenhahn (08). Subskr.-Pr. je 8.—; Einzelpr. je 10.—.

Hrdlicka, V., Vr. Lhota, Fr. Vahala, Archit.: Klein- und Luxusmöbel. Entwürfe. (30 Farbdrucke m. III S. Text.) 41×31 cm. Wien, A. Schroll & C. (08). In Mappe 15.—.

Kessler, Harry Graf. Impressionisten, die Begründer d. mod. Malerei in ihren Hauptwerken. München, F. Bruckmann. In Mappe ca. 360,—.

Malerei, deut., d. 19. Jahrh. 9—12. Heft. Lpzg., E. A. Seemann. Je 2.—.

Meister der Farbe. 5. Jahrgang. 7—9. Heft. Lpzg., E. A. Seemann. Je 2.—.

Michelagniolo Buonarroti. Handzeichngn. 6—10. Lfg. Berl., J. Bard. Je nn 16.—

Museum, das. 11. Jahrg. Lfg. Stuttg., Speman. Je 1.—.

Reber, F. v, Album d. Münchener Pinakothek. Leipzig, E. A. Seemann. ca. 15.—.

Schmidt, Otto u. Ernst Schneider. Der Künstleract. 12. Lieferung. Berlin, J. Singer & Co. Je ca. 1.50.

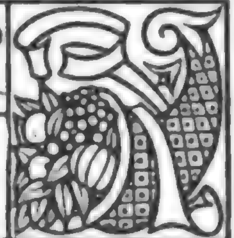
Schnorr v. Carolsfeld, Jul. Das Buch der Bücher in Bildern. 250 Darstellgn., erfunden u. gezeichnet. (VIII, 120 S.) 32,5×21,5 cm. Leipzig, G. Wigand (08). bar 1.80.
— Die Bibel in Bildern. 179 Darstellgn. m. begleitenden Bibeltext. (IV, 182 S.) 31,5×23 cm. Zwickau, J. Herrmann. 08. Geb. in Leiwand bar 4.50; in Ldr. m. Goldschn. 10.—; Vorzugspr. bis 31. X. 1908. 4.—; bezw. 9.50.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkab. der k. Museen zu Berlin. 24. Lfg. Berlin, G. Grote. 15.—.





DER KUNSTSAMMLER



ORGAN FÜR DEN INTERNATIONALEN KUNSTMARKT
UND DIE INTERESSEN DER SAMMLER.

ZUM MEISSNER SULKOWSKISERVICE

Von Edmund Wilhelm Braun.

Das Sulkowskiservice [1]) Kaendlers, das in den Jahren 1735—1738 in der Meißner Manufaktur entstand, ist literarisch bekannter als im Original. Seit ungefähr 20 Jahren durch den Kunsthandel in alle Winde zerstreut, wie Berling meldet, ist von seinen Bestandteilen nur Weniges abgebildet. Julius Lessing [2]) hat zuerst nachgewiesen, daß für die große Terrine des Services eine Silberterrine des Augsburger Goldschmiedes Johannes Biller [3]) von 1718 in der Dresdner Silberkanne als Vorbild gedient hat. Vor dem Schwanenservice entstanden, ist es noch ganz im Stile der kräftigen deutschen Barockkunst aus dem ersten Viertel des XVIII. Jahrhunderts gehalten, in deutlicher Abhängigkeit von den wenigen sicher nachgewiesenen Edelmetallvorbildern.

Als Bestandteile des Services werden u. a. nach Berling urkundlich „Saladiers, Salzfässer, Terrinen und Leuchter" erwähnt. Charakteristisch für das Service, abgesehen von dem Allianzwappen des polnisch-sächsischen Kabinettsministers Alexander Joseph von Sulkowski und seiner Gattin Franziska Katharina Baronin von Stein, ist ein derbes Reliefmuster des Randes, das ein Strohgeflecht zu imitieren scheint, der Vorläufer des später so beliebten Oziermusters. Brüning hat das Vorbild dieses Randmusters in Chinaporzellanen wahrscheinlich gemacht. Ferner ist das Service sofort erkenntlich an den breiten kräftig modellierten Barockformen, geschwungenen Volutenfüßen mit Mascarons, die noch ganz im Louis XIV. Stil sind, energisch modellierten lächelnden Frauenköpfchen, fein geschwungenen Henkeln und Kartuschen, sowie Artischoken als Deckelgriffe. Der malerische Schmuck besteht außer dem Allianzwappen in buntem spärlichem Imaridekor, nämlich kleinen Streublumen und Reisigbündeln, die teilweise die auffallend häufigen Glasurfehler mit verdecken müssen. Die Kanten sind zum Teil vergoldet. Man hat damals in Meißen außer dem Sulkowskiservice ähnliche Stücke modelliert. Das beweisen die Terrine des Reichenberger Nordböhmischen Gewerbemuseums [1]) und eine dieser in der Form nahe verwandte Terrine des Berliner Kunstgewerbemuseums. [2])



Abb. 1. Kaffeekanne aus dem Meißner Sulkowskiservice 1735—38 □
□ Fürst Sulkowski-Bielitz

Als das Sulkowskiservice in den achtziger Jahren, angeblich total, verkauft wurde, kam mancherlei in deutsche Museen. Abgebildet ist

[1]) Berling, D. Meißner Porzellan S. 78ff. A. Brüning, Porzellan, S. 76f.
[2]) Kunstgewerbeblatt 1888. S. 43ff. Abb. ebenda.
[3]) abg. Luthmer. Gold und Silber, S. 244.

[1]) abg. Pazaurek. D. Keramik im Nordb. Gewerbemuseum 1905. S. 33.
[2]) abg. Brüning, a. a. O. S. 69.

Digitized by Google

davon die bereits erwähnte Terrine nach Biller,[1]) der prächtige figurale Stehleuchter,[2]) beide im Berliner Kunstgewerbemuseum, eine Saucière im Hamburger Kunstgewerbemuseum[3]) und eine runde Schüssel im Reichenberger Museum.[4])



Abb. 2. Essig- od. Ölflasche aus dem Meißner Sulkowskiservice 1735—38 □
□ Fürst Sulkowski-Bielitz

Als ich im Jahre 1906 zu der im Kaiser Franz Joseph Museum in Troppau (Schles. Landesmuseum) veranstalteten Ausstellung von europäischem Porzellan die Vorbereitungen traf, führte mich auch mein Weg in das fürstlich Sulkowskische Schloß zu Bielitz in Österreich-Schlesien, wo ich zu meiner großen Überraschung und Freude noch eine ziemliche Anzahl von



Abb. 3. Zuckerstreuer aus dem Meißner Sulkowskiservice 1735—38 □
□ Fürst Sulkowski-Bielitz

Bestandteilen des Sulkowskiservices vorfand, von denen auch einige ausgewählte zur Ausstellung [1]) überlassen wurden. Heute ist Alles glücklicherweise Fideikommißbesitz und sind die

[1]) Lessing a. a. O. Brüning, a. a. O. S. 73.
[2]) Brüning a. a. O. S. 72.
[3]) ab. Brinkmann, Hamburger Führer, S. 391.
[4]) abg. Pazaurek a. a. O. S. 35.

[1]) Vgl. meinen Katalog d. Ausstellung No. 49—62 und meinen Aufsatz in „Kunst und Kunsthandwerk“ 1906. S. 428.

Digitized by Google



Abb. 4. Schale aus dem Meißner Sulkowskiservice 1735—38 □
□ Fürst Sulkowski-Bielitz

Hauptstücke mit Erlaubnis der Vormundschaft des Fürsten als Depots im Kaiser Franz Josef Museum ausgestellt.

Im Folgenden bilde ich diese für die Meißner Geschirrplastik wichtigen Stücke ab; die Abbildungen sind für Museen und Sammler gewiß von Wert.



Abb. 5. Deckelterrinchen aus dem Meißner Sulkowskiservice 1735—38 □
□ Fürst Sulkowski-Bielitz

Es sind eine Kaffeekanne (Abb. 1) mit Deckel und dem für das Service charakteristischen Henkel und einem Frauenmascaron unter dem Ausguß (Höhe 21,5 cm). Dazu gehören niedrige Henkeltassen mit Untertassen, die nicht abgebildet sind. Nicht abgebildet sind ferner die großen runden Schüsseln (vgl. das Exemplar in Reichenberg, Durchm. 42 cm), ferner runde tiefe Schüsseln (D. 48,7 cm), runde Suppen- und Speiseteller (D. 23 cm), große ovale achteckige Schüsseln



Abb. 6. Leuchter aus dem Meißner Sulkowskiservice 1735—38 □
□ Fürst Sulkowski-Bielitz

(D. 48,7×41 cm) mit abwechselnd ausgebuchteten und eingezogenen Seiten und ein Aufsatz mit runden abwechselnd ausladendem und eingezogenem Rand sowie einem Fuß, der mit vergoldeter gravierter Bronze montiert ist (D. 27 cm, H. 9 cm). Abb. 2 veranschaulicht eine Deckelflasche (H. 29 cm), für Öl oder Essig, Abb. 3 einen Zuckerstreuer (H. 23,5 cm) mit abschraubbarem Deckel. Als Vorbild diente offenbar ein silberner Zuckerstreuer, wie sie schon von den Fayenciers zu Rouen nachgeahmt worden waren.

Die kleine kräftige Schale auf Volutenfüßen und 2 Frauenköpfchen (Abb. 4) (H. 11 cm), diente entweder als Salzfaß, wie sie für das Service urkundlich verbürgt sind oder als Pomme de Sinebecher, wie sie das Schwanenservice enthielt. Eine kleine Deckelterrine zeigt Abb. 5 (Höhe 14 cm, Durchmesser 15×12 cm). Einer der Leuchter, von denen einer (Abb. 6) (H. 23,6 cm) hier im Bilde erscheint, ist das einzige Stück mit der Schwertermarke mit Punkt, also offenbar eine spätere Nachbildung und Ausformung. Alle übrigen Stücke haben die einfache Schwertermarke. Malerzeichen jeder Art fehlen vollkommen. Nur der Aufsatz trägt die eingepreßte Formensignatur: ⁑

8

DER DEUTSCHE KUNSTMARKT

1. BEVORSTEHENDE AUKTIONEN

Berlin. In den Tagen vom 24.—28. Nov. findet bei Amsler und Ruthardt eine große Herbstauktion statt, bei der es sich auch diesmal wieder



Kat. No. 1546 der Kupferstichauktion LXXX bei Amsler & Ruthardt, Berlin W. 64

um die Spezialität der Firma, um graphische Blätter von besonderem Range aus alter und neuer Zeit handeln wird. Der etwa 1700 Nummern aufzählende Katalog gibt in seiner ersten Hälfte Einblick in eine reichhaltige Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Lithographien und Schabkunstblättern vom XV. bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts. Hier verdient speziell auf das reiche Werk von Wenzel Hollar hingewiesen zu werden, das etwa 200 Abzüge von bester Erhaltung, darunter eine Anzahl seltener früher Drucke, vereinigt. Aus der Zahl der übrigen Namen nennen wir Dürer, Holbein, Cranach, Pencz, Rembrandt, Ostade,



Kat. No. 1427 der Kupferstichauktion LXXX bei Amsler & Ruthardt, Berlin W. 64

Potter, Rubens, van Dyck, Velasquez, Goya, Hogarth, Chodowiecki. Der zweite Teil des Katalogs zählt graphische Arbeiten und Handzeichnungen moderner Meister auf, die in fast ausschließlich vom Künstler handschriftlich bezeichneten frühen Abdrücken vorliegen. Der Nachdruck liegt auch diesmal wieder auf Radierungen Klingers, daneben verdienen seltene Blätter von Greiner, Herkomer, Menzel, Stauffer-Bern, Whistler, Legros, Strang, Haden, Anders Zorn u. a. hervorgehoben zu werden, die der Auktion, über deren Resultate wir berichten werden, von vornherein das Interesse der Sammler von moderner Graphik sichern. d—

Die *„Gesellschaft für Kunst und Literatur"* versendet Kataloge für eine auf den 11.—12. November angesagte Versteigerung einer Sammlung J... in Rom. Die Stärke dieser Kollektion sind spätere Italiener; außer einigen interessanten anonymen Stücken, die fälschlich dem Bernardo Strozzi, Ribera u. a. zugewiesen werden, findet man drei gute Werke des Salvator Rosa, einen Guercino, zwei interessante Stilleben von Bonzi. Unter den früheren Gemälden verdient eine

Digitized by Google

kleine Madonna aus Raffaels Kreis Aufmerksamkeit, zumal sie mit einer bekannten Zeichnung des Meisters im Louvre in engstem Zusammenhang steht. Außerdem gelangen eine gute alte Replik von Rembrandts verschollener „Taufe des Kämmerers" und einige venezianische Gemälde (unter unrichtigen Namen) zur Versteigerung. H. V.

In Rudolf Lepke's Kunstauktions-Haus findet am 17. November die Versteigerung einer interessanten Sammlung alter Meister aus dem Besitz von Sir Charles Turner statt, über die ein mit Lichtdrucktafeln reich geschmückter Katalog erschienen ist.

Wie das Vorwort betont, hat der verstorbene Sammler das meiste in London selbst erworben und dabei vornehmlich auf Qualität gesehen, wobei es ihm weniger darauf ankam, berühmte Stücke zu erwerben, als vielmehr gut erhaltene Schöpfungen angesehener Maler aller Zeiten und aller Schulen zusammenzubringen. Die Vielseitigkeit seiner Sammlung verdient daher zunächst anerkannt zu werden. Trotzdem steht in ihrem Mittelpunkte die holländische Malerei des XVII. Jahrhunderts, und das beweist hinlänglich, wie sehr der Sammler rein malerische Qualitäten zu bewerten gewußt hat. Unter den Italienern des Quattrocento begegnen wir Bildern des Lorenzo Costa und einer dem Carlo Crivelli zugeschriebenen Heiligenfigur. Unter den Spaniern und den späten Italienern sind Tiepolo und Belotto vor anderen zu nennen, denen sich nicht weniger wertvoll Fragonard, Leprince und Hogarth anreihen. Auch von den „großen Engländern" besitzt die Galerie charakteristische Stücke. Kunstgeschichtlich dürften vor allem aber die frühen Niederländer interessieren, darunter ein dem Meister der Ursula-Legende zugeschriebenes Werk und ein Triptychon, im Katalog als „Herri met de Bles" bezeichnet. Der Hauptnachdruck liegt indes auf den Holländern des XVII. Jahrhunderts, unter denen selbst Rembrandt im Katalog figuriert. Diese Bilder verleihen der Kollektion ihren eigentlichen Wert. Ebenso ausgezeichnet wie die Landschaftsmalerei, darunter allein Jan van Goyen mit sechs Werken, ist auch die Genremalerei mit gut erhaltenen Arbeiten von Steen, Ostade, Dusart, Mieris u. a. repräsentiert, so daß man den Ergebnissen dieser Auktion immerhin mit Spannung entgegensehen darf. B.

Bonn. Die Sammlung der Frau Paul Kemp wird hier am 10.—13. Nov. durch das Antiquariat Math. Lempertz, Bonn, zur Versteigerung gebracht. Es handelt sich vorzugsweise um Objekte kunstgewerblichen Charakters, unter denen, nach den Illustrationsbeilagen des Kataloges zu urteilen, die Möbelstücke (meist Renaissancearbeiten) besonderer Aufmerksamkeit begegnen dürften. Indes auch unter der Fülle der Arbeiten in Email, Glas, Porzellan, Steingut, Fayence, Majolika, sowie unter den Gold-, Silber-, Bronze- und Textilarbeiten, scheint manches beachtenswerte, für Sammler interessante Stück vorhanden zu sein.

Wien. Gilhofer und Ranschburg künden für die Tage vom 18.—21. November die Versteigerung einer Sammlung Viennensia und Austriaca an, die bei den Sammlern und Liebhabern von Altwiener Aquarellen, Handzeichnungen, Kupferstichen und Lithographien lebhaftes Interesse wecken dürfte. Ein Blick in den reich illustrierten Katalog läßt erkennen, daß diese Versteigerung sich den bisherigen Auktionen der Firma würdig anreiht. Alt-Wien und das Österreich der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts ziehen in langen Folgen kunst- und kulturhistorisch interessanter Blätter vorüber. Erzherzog Karl und seine Zeit, das Jahr 1809, Schlachtenszenen, Porträts und Karrikaturen Napoleons I. schließen sich zu einer bedeutsamen Gruppe zusammen, bei welcher wir auf die Folge der Kriegsbilder von Rugendas (in ersten Drucken) besonders hinweisen. Unter den Ortsansichten muß an allererster Stelle eine Ansicht Wiens, vom Belvedere aus gesehen (in Öl auf Leder), genannt werden, die in allen Details mit dem großen Bilde Canalettos im Hofmuseum (Nr. 454) übereinstimmt, so daß die Annahme berechtigt erscheint, daß es sich hier um eine im kleinen ausgeführte Replik von der Hand des Meisters handelt. Die Staffage ist jedenfalls mit bewundernswerter Exaktheit durchgeführt. Des weiteren ist die komplette Folge der Janscha-Ziegler-schen Ansichten von Österreich zu nennen, dann die Ansichten Wiens von Schütz und Ziegler, die Darstellungen aus der Geschichte und dem Straßenleben Wiens, Bensas Equipagen- und Praterfahrtbilder, die Wiener Volksszenen und Typen von Brand und Opitz, die Alt-Wiener Gratulationskarten, seltene Porträts in Kupferstich, Holzschnitt und Lithographie — darunter besonders bemerkenswert eine Reihe von Privatdrucken Kriehuberscher Lithographien. Unter den Aquarellen und Handzeichnungen von Daffinger, Fendi, Kriehuber finden sich hervorragende Stücke, kostbarer noch scheint die kleine Sammlung Wiener Miniaturen, die erstklassige Schöpfungen

Daffingers (Gräfin Wimpffen, Baronin Eskeles), Emanuel Peters (Gräfin Kollonitsch), Aimée Thibaults (Kinderköpfchen auf Elfenbein) aufzuweisen hat. Der Katalog der Versteigerung zählt 1083 Nummern und ist mit 28 großen Bildtafeln ausgestattet. d—

2. STATTGEHABTE AUKTIONEN

Berlin. Rudolf Lepke hat am 20. Okt. eine Anzahl Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen zeitgenössischer Meister, darunter den künstlerischen Nachlaß des Malers Prof. Fritz Werner, Berlin, versteigert. Die Preise, die für die Werke des letzteren erzielt wurden, hielten sich in mäßigen Grenzen. Die Höchstgebote fielen auf die beiden Ölbilder: Standartenträger der Schwedter Dragoner 1800 M. und: Blick auf den französischen Hafen Antibes 1120 M. Die Preise für die Aquarelle und kleineren Blätter schwankten zwischen 26 bis 600 M. Dagegen brachte es ein Porträt Werners, von Menzel gemalt, auf 2970 M. Ein Eigenporträt Menzels in jüngeren Jahren (Kreidezeichnung mit Weiß gehöht) erzielte 2980 M. An bedeutenderen Preisen notieren wir noch: Eduard Grützner, „Stillvergnügt", 1700 M., C. Seiler, Interieur, 1800 M., José Gallegos, „In der Bibliothek", 2400 M., Pablo Salinas, „Der Heiratskontrakt", 4500 M., E. W. Pose, „Waldinneres", 1280 M., Eduard Hildebrandt, „Schweizer Landschaft", 1200 M., Franz Stuck, „Kopf eines jungen Mädchens" 1200 M., Fritz Paulsen, „Jägerfrühstück" 3050 M., L. Knaus, „Halbfigur eines Mädchens", 1000 M., Max Gaisser, „Trompeter am Kamin", 1300 M. Der Gesamtumsatz belief sich auf 67 581 M.

Frankfurt a. M. Am 3. u. 4. November ist hier die Japan- und China-Sammlung des ehemaligen deutschen Generalkonsuls in Japan, Dr. Schmidt-Leda, bestehend aus einer chronologischen Kollektion von Farbenholzschnitten aus der ältesten Zeit bis zur Mitte des XIX. Jahrh., sowie Arbeiten in Lack, Holz, Elfenbein und Schwertzieraten, durch die Kunsthandlung Rudolf Bangel mit guten Resultaten versteigert worden.

Am 20. d. M. fand die Versteigerung von Handzeichnungen und Aquarellen aus der Sammlung des verstorbenen Frankfurter Kunstliebhabers Gustav Schiller durch die Firma F. A. C. Prestel statt. Der Besuch setzte sich im wesentlichen aus lokalinteressiertem Publikum zusammen; von Sammlungen war nur das Städelsche Institut vertreten. Aus den Blättern alter Meister wurden folgende Preise erzielt (alphabetisch):

2. Backhuyzen: 72.—. 3. Ders.: 85.—. 4. Ders.: 91.—. 9. van Battem: 255.—. 15. T. Bona: 35.—. 17. Jan Brueghel: 800.—. 26. Dupré: 136.—. 28. Everdingen: 450.—. 29. Ders.: 460.—. 31. Claude Lorrain: 61.—. 32. Ders.: 135.—. 34. van Goyen: 111.—. 35. Ders.: 160.—. 36. Ders.: 420.—. 37. Guercino: 40.—. 44. J. van Huysum: 56.—. 49. Ital. Meister 17. Jahrh.: 26.—. 54. W. v. Kobell: 121.—. 57. Lingelbach: 455.—. 59. M. Lorch: 160.—. 65. P. Molyn: 135.—. 66. Ders.: 200.—. 70. A. v. d. Neer: 270.—. 71. Ostade: 480.—. 74. Jacopo Palma: 81.—. 81. Ridinger: 225.—. 83. G. Romano: 22.—. 84. J. H. Roos: 33.—. 85. S. Rosa: 76.—. 88. S. Ruisdael: 76.—. 89. Sachtleven: 36.—. 90. Ders.: 71.—. 91. Ders.: 66.—. 97. W. Stadler: 15.—. 100. Teniers d. J.: 92.—. 101. G. B. Tiepolo: 165.—. 102. E. v. d. Velde: 525.—. 103. W. v. d. Velde: 128.—. 104. Ders.: 800.—. 106. Ders.: 245.—. 109. J. de Wit: 145.—. 110. Wouvermann: 43.—.

Die zweite Abteilung des Kataloges wies Arbeiten von Künstlern des 19. Jahrhunderts auf:

114. O. Achenbach: 420.—. 115. Adam: 140.—. 117. J. Alt: 150.—. 127. F. Becker: 25.—. 128. Ders.: 31.—. 129. P. Becker: 251.—. 135. Ders.: 16.—. 137. Ders.: 50.—. 147. Bleuler: 245.—. 149. Braith: 225.—. 150. A. Burger: 290.—. 151. Ders.: 80.—. 152. P. Burnitz: 50.—. 153. Ders.: 42.—. 154. Ders.: 160.—. 156. Compton: 99.—. 158. Defregger: 260.—. 165. Dielmann: 440.—. 166. Ders.: 720.—. 173. Feuerbach: 205.—. 174. Ders.: 526.—. 178. Führich: 215.—. 179. Ders.: 265.—. 180. Ders.: 56.—. 181. Ders.: 135.—. 182. Ders.: 86.—. 183. Ders.: 62.—. 188. Genelli: 170.—. 189. Ders.: 37.—. 192. S. Geßner: 38.—. 200. Gude: 110. 202. Harburger: 61.—. 204. Hasenclever: 215.—. 213. Horschelt: 45.—. 217. Jeanniot: 45.—. 224. W. v. Kaulbach: 12.—. 229. Kleuze: 20.—. 231. Knaus: 500.—. 234. Koch: 9.—. 237. Lasinsky: 160.—. 240—241. Leibl: 160.—. 242. K. F. Lessing: 16.—. 246. G. v. Max: 455.—. 249. Menzel: 1400.—. 250. Ders.: 250.—. 252. C. Morgenstern: 80.—. 253. Ders.: 215.—. 261. Overbeck: 270.—. 262. Ders.: 225.—. 263. Ders.: 140.—. 264. Ders.: 51.—. 265. Ders.: 100.—. 272. Pettenkofen: 60.—. 283. Reiffenstein: 62.—. 286. Ders.: 181.—. 287. Ders.: 250.—. 289. Ders.: 130.—. 294. Richter: 31.—. 296. Ders.: 51.—. 298. Riefstahl: 27.—. 301. Rott-

mann: 105.—. 302. H. Rumbler: 51.—. 304. Ph. Rumpf: 70.—. 306. Ders.: 135.—. 313. Schelfhout: 61.—. 319. Schirmer: 165.—. 322. R. Schleich: 230.—. 324. Schnorr: 43.—. 325. Ders.: 62.—. 327. Ders.: 60.—. 332—333. Skarbina: 195.—. 334. Spitzweg: 85.—. 335. Ders.: 16.—. 337. Ders.: 40.—. 341. Steinle: 61.—. 355. Ders.: 225.—. 356. Ders.: 550.—. 361. Thoma: 1030.—. 362. Ders.: 280.—. 363. Trübner: 32.—. 364. Vautier: 46.—. 366. Ders.: 16.—. 372—373. Ders.: 32.—. 376. Verboekhoven: 11.—. 377. Voltz: 140.—. 381. Wopfner: 155.—. 382. Ders.: 175.—.

Köln. Die Versteigerung der Goethe-Sammlung des verstorbenen H. Lempertz sen. hat bei J. M. Heberle in den Tagen vom 12.—14. Oktober stattgefunden. Uns interessieren von den erzielten Preisen in erster Linie die Resultate für die verschiedenen Handzeichnungen und Radierungen, die hier unter Goethes Namen unter den Hammer kamen. Wir notieren nach dem Kataloge: Bewachsene Landschaftspartie mit felsigen Anhöhen und Gebäulichkeiten. Weißgehöhte Tuschzeichnung, von Goethe während seines Leipziger Aufenthalts gefertigt: 135 M. Landschaft mit Wasserfall, von Gebüsch umschlossen, 1767 in Leipzig gefertigte Radierung Goethes nach A. Thiele: 270 M. Landschaft mit Wasserfall nach A. Thiele von Goethe radiert: 205 M. Drei Originalzeichnungen (Vignetten), unter Oesers Leitung von Goethe in Sepia angefertigt: 710 M.

München. Die Galerie Helbing eröffnete die Wintersaison mit der äußerst angeregten Versteigerung der im letzten Heft schon ausführlich gewürdigten Sammlung Grauer-Troppau, deren hervorragende Porzellane zahlreiche Kunsthändler und private Liebhaber auch von auswärts angelockt hatten. Die Auktion ergab im allgemeinen hohe, teilweise sogar verblüffende Preise, die den Schätzungspreis weit überstiegen. Eine Ausnahme machten die chinesischen Stücke der Sammlung, für die keine rechte Stimmung vorhanden war. Auch für die Ludwigsburger Stücke war die Nachfrage nur mäßig. Um so höhere Preise brachten die süddeutschen Porzellane ein, wie Höchst, Frankenthal und Ansbach, deren immer anwachsende Beliebtheit der Auktion die eigentliche Signatur gab. Auch die Nymphenburger Stücke waren sehr begehrt. Bei Meißen gab's Überraschungen; beispielsweise brachte es die Figur eines Kavaliers (Nr. 65), die aus der Paunwitzschen Sammlung für 1700 M. gekauft worden war, nur auf 900 M. Als Symptom kann man dies aber nicht ansprechen, da auf der andern Seite manche Meißner Stücke sehr hoch bezahlt wurden.

Von ausländischen Marken brachten die französischen Porzellane überraschend hohe Preise. Für die italienischen Stücke (Capo de Monte und Nove bei Venedig) war die Nachfrage nicht sehr rege.

Die Porzellan-Galanterien aus den verschiedenen Fabriken ergaben eine hübsche Kaufsumme. So ging eine Kollektion von 74 Porzellanblumen aus der Ludwigsburger Fabrik für 1600 M. in den Besitz von A. S. Drey-München.

Das bayrische Nationalmuseum komplettierte seine Ansbacher Stücke durch den Ankauf einer Fayence aus dieser Fabrik (Nr. 185; 450 M.).

Wir lassen noch einige besonders markante Preise folgen: Von Meißner Stücken brachten es zwei runde Schüsseln (Nr. 2) auf 2600 M. (Rosenbaum-Frankfurt); Nr. 57, Tanzendes Paar, ein Kändlersches Modell, ging für 4000 M. an A. S. Drey-München; Nr. 66/67, Figuren eines Kavaliers und einer vornehmen Dame (angeblich Graf und Gräfin Brühl), für 2550 M. in Wiener Händlerbesitz. Von Höchst brachte es Nr. 91, Tanzende Dame aus d. ital. Comoedie, auf 700 M. und Nr. 94, Tänzer und Tänzerin (Modell Melchior) auf 1650 M. (Münchener Privatbesitz).

Den Clou der Auktion bildete eine wundervolle Frankentaler Figur, Nr. 96 (auf Steinbalustrade sitzende Dame, vielleicht auch Nymphenburger Fabrikat), für die Rosenbaum-Frankfurt 8000 M. gab. Derselbe Händler kaufte die Frankenthaler Figur einer Dame mit Pelzmantel (Nr. 93) für 2000 M.

Von Ansbacher Stücken brachte es Nr. 124, Dame mit Pompadour, auf 1650 M. (Rosenbaum-Frankfurt). Zwei hervorragende Wiener Gruppenstücke (129/130) erzielten 2500 M. (Pick-Wien) und 3000 M. (Münchener Privatbesitz).

Den Gobelin der Sammlung Grauer aus der Manufaktur Beauvais mit der Darstellung des berühmten Schweineschlachtens kaufte Pick-Wien für 8000 M. W.

HOLLAND

Zu der von mir im vorigen Heft gegebenen Übersicht über die in Holland bevorstehenden Herbst- und Winterauktionen ist noch die folgende nachzutragen. Die Firma J. Biesing im Haag wird am 24. und 25. November im großen Saale von „Pulchri Studio" die Sammlungen des verstorbenen Herrn L. G. Brouwer (Haag) und



Abb. 1. A. BLOEMAERT: Landschaft □
Versteigerung bei Fred Muller & Co. in Amsterdam am 15. u. 16. Dez. 1908

des Herrn J. C. M. (Scheveningen) zur Versteigerung bringen. Dieselben umfassen insgesamt 568 Nummern und bestehen zum größten Teil aus Gemälden moderner holländischer Meister. Mehr als es in Holland gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, sind darunter auch zeitgenössische ausländische Maler vertreten, Russen, Franzosen, Deutsche, Italiener, z. B. Wierusz-Kowalski, Henner, Douzette, G. Seiler, Tito Conti u. a. Den Grundstock und entschieden den besten Teil machen jedoch die Holländer aus, denen die deutschen Käufer gewiß auch das größte Interesse schenken werden. Von Jozef Israels ist neben anderen ein sehr schönes Werk da, eine Arbeiterfrau, die mit ihrem Kind an der Hand nach dem Holzsammeln durch den Wald geht. Matthijs Maris ist mit sehr charakteristischen Werken vertreten, besonders gut auch Geo Poggenbeek mit einer Kuhweide, Enten im Wasser und am Wasser. Von Jacob Maris ein eigenartiges Bild, eine Schneelandschaft, aus der drei einsame Weidenstümpfe dunkel gegen den hohen, mit Schneewolken bezogenen Himmel ragen. Bei der Aufzählung dieser und der noch folgenden Namen halte ich mich an eine Serie Photographien, die mir die Firma Biesing freundlichst zur Verfügung stellte. Sie werden den reichen Schmuck des im Augenblick, wo ich schreibe, noch unter der Presse befindlichen Kataloges bilden. Es sind das noch Abbildungen nach Werken von Louis Apol, Arentzenius, Chr. Bisschop, David Bles; von Blommers (ein anscheinend frühes Bild und ein anderes, breiter gemaltes: eine Mutter, die ihr Kind stillt, am Fenster); zwei prachtvolle Landschaften von Th. de Bock, weiter charakteristische Werke von Gabriel, Ten Kate, Klinkenberg, Koekkoek (große Gebirgslandschaft), Albert Neuhuys, H. W. Mesdag, v.d.Sande Backhuysen, Therese Schwarze, W. B. Tholen, Weismuller. Bei der Größe der Kollektion ist dies natürlich nur eine kleine Auslese. Auch ein paar alte Gemälde, sowie drei alte Gobelins werden bei dieser Gelegenheit unter den Hammer kommen.

Die Firma Fred. Muller & Co. hat in den Daten ihrer Herbstveranstaltungen inzwischen einige Änderungen eintreten lassen. Von der erst für den 27. Oktober angesetzten und nunmehr am 10. November stattfindenden Auktion moderner Gemälde und Aquarelle aus verschiedenen holländischen Sammlungen, wie C. de Kuyper (Velp), G. J. Verburgh (Rotterdam), G. Menalda (Hilversum), J. H. van Eeghen (Amsterdam) u. a. ist der Katalog Mitte Oktober erschienen. Von den darin beschriebenen 212 Nummern werden zwölf in schönen Lichtdrucken abgebildet: zwei Bosbooms, ein früher Willem Maris (von 1869), je ein Gemälde von Joseph Israels, Gabriel, A. M. Gorter, Willem Roelofs,

Digitized by Google

C. Springer, E. v. Marcke, O. Achenbach, Ch. Jacque und W. Bouguereau. — Nach dem Erscheinen dieses Heftes kommen zunächst, am 24.—27. November die Antiquitätensammlungen der Frau Prof. Neißer (Breslau) und anderer, wie Cernuschi, Yo-Kim-Thay, J. Baak unter den Hammer. Darauf folgen die vier großen Auktionen von alten Büchern, einer Ornamentsammlung, von Dokumenten und Handschriften. — Am 15. und 16. Dezember findet eine Versteigerung von über 500 alten Gemälden statt, darunter die allein schon mehr als 300 Stück umfassende Sammlung Moll aus Ryswijk. Der Katalog ist noch nicht erschienen; ich kann aber bereits auf einige Gemälde hinweisen und drei abbilden. So die interessante Landschaft von A. Bloemaert (Abb. 1). Man erkennt den Meister in diesem bei ihm selten vorkommenden Genre in erster Linie an den Figuren des Engels und Tobias im Mittelgrund, etwas auch an der schönen Baumgruppe rechts (ich denke dabei an die Predigt Johannes des Täufers in Braunschweig). Im übrigen ist das Gemälde signiert. Sehr gut dürfte auch das männliche Porträt von Elias (Abb. 2) sein: Kopf Augen, Bart, die auf dem Tisch ruhende Hand weisen große zeichnerische Qualitäten auf. Merkwürdig ist auch ein großes Halbfigurenbild, das angeblich vlämisch



Abb. 3. M. v. MUSSCHER: Interieur
Versteigerung bei Fred Muller & Co. in Amsterdam am 15. u. 16. Dez. 1908



Abb. 2. N. ELIAS: Porträt eines Kapitäns oder Schiffbaumeisters
Versteigerung bei Fred. Muller & Co. in Amsterdam am 15. u. 16. Dez. 1908

und aus dem Jahre 1660 sein soll. Es stellt sechs musizierende Herren um einen Tisch gruppiert dar. Einer davon hat ausgesprochen spanischen Gesichtstypus, in einem anderen, dem jüngsten in der Mitte, bin ich versucht, deutsche Nationalität zu suchen. Außer den genannten wären noch Bildnisse von F. Pourbus, Maes und Netscher zu erwähnen. Die Maler von Konversationsstücken, wie Palamedes, Dirck Hals, M. v. Musscher (Abb. 3) u. a. sind natürlich auch zahlreich vertreten.

R. W. P. de Vries in Amsterdam geben nunmehr über die von ihnen geplanten Auktionen auch nähere Auskunft und Daten. Am 2. und 3. Dezember versteigert diese Firma den Nachlaß J. Teixeira de Mattos, Enriques de Castro (Amsterdam) und die Sammlung Ernesto Pagnoni (Vaprio d'Adda, Mailand): Stiche und Zeichnungen. Darunter befinden sich auch alte holländische Handzeichnungen, sowie italienische. Die Daten der drei anderen Auktionen dieser Firma sind aus dem Auktionskalender am Ende dieses Heftes zu ersehen.

Digitized by Google

Die unter der Direktion von C. F. Roos & Co. in Amsterdam am 17. und 18. November im „Militiezaal" stattfindende Versteigerung umfaßt alte holländische Gemälde, Gold- und Silbersachen, altes Porzellan, Möbel und verschiedene andere Antiquitäten.

In Dordrecht wurden durch A. Mak am 28. Oktober 140 alte und neuere Gemälde versteigert. Unter den alten befanden sich Werke von van Goyen, Nic. Maes, J. M. Molenaer, R. Savery und Ostade.

Von den beiden ersten, Ende September und Anfang Oktober stattgehabten Versteigerungen seien im folgenden die bedeutenderen Preise mitgeteilt.

C. F. Roos & Co., moderne Gemälde und Aquarelle aus den Sammlungen C. A. M. van Vliet (†), Haag, L. P. Reders, Amsterdam, u. a. 1750 fl.: Nr. 107, B. C. Koekkoek, Waldweg; 1500 fl.: Nr. 90, Jozef Israels, Brieflesende Frau; 1300 fl.: Nr. 91, Jozef Israels, Mutter und Kind (Aquarell); 900 fl.: Nr. 171, Henriette Ronner, Vier spielende Kätzchen (datiert 1903); 870 fl.: Nr. 127, Jacob Maris, Frauenkopf; 750 fl.: Nr. 45, O. Eerelman, Hundestall (datiert 1903); 750 fl.: Nr. 220, J. H. Weissenbruch, Fluß in Holland; 700 fl.: Nr. 46, Eerelman, Junge Bernhardinerhunde; 650 fl.: Nr. 184, P. D. Schiedges, Herbst (Aquarell); 650 fl.: Nr. 199, F. R. Unterberger, La Torre dell' Annunciata in Neapel; 600 fl.: Nr. 183, Schiedges, Weidende Schafe; 590 fl.: Nr. 105, J. C. K. Klinkenberg, Sonniger Tag; 580 fl.: Nr. 182, Schiedges, Die beiden Mühlen; 540 fl.: Nr. 177, J. van de Sande Bakhuysen, Unter den Silberpappeln; 500 fl.: Nr. 30, Fred. J. Du Chattel, Die Vecht; 500 fl.: Nr. 203, Eugène Verboeckhoven, Die weiße und braune Kuh; 480 fl.: Nr. 93, Jozef Israels, Zeichnung; 400 fl.: Nr. 181, J. Scherrewitz, Tagesende; 380 fl.: Nr. 60, A. M. Gorter, Herbst; 375 fl.: Nr. 225, J. H. Wijsmuller, Hochsommer; 340 fl.; Nr. 224, Wijsmuller, Im Herbst; 310 fl.: Nr. 47, Jan van Essen, Fliegende Ente; je 300 fl.: Nr. 129, Willem Maris, Melkstunde (Aquarell), Nr. 39, Virginie Demont-Breton, Das Seebad, Nr. 53, P. J. C. Gabriel, Regentag: je 290 fl.: Nr. 61, Gorter, Grauer Tag, Nr. 79, B. de Hoog, Mutter und Töchterchen, Nr. 163, A. Roelofs, Die Künstlerin; 275 fl.: Nr. 133, J. H. v. Mastenbroek, Rotterdam; 270 fl.: Nr. 85, Isaac Israels, Die Partie Karten; 250 fl.: Nr. 88, Isaac Israels, Bei der Modistin (Pastell); 240 fl.: Nr. 128, Willem Maris, Wasserlache in den Dünen; 230 fl.: Nr. 31, Du Chattel, Wassergraben; 230 fl.: Nr. 193, J. A. B. Stroebel, Im Vestibül; 225 fl.: Nr. 11, N. Bastert, Nieuwersluis; 220 fl.: Nr. 207, E. Verveer, Am Meer; 200 fl.: Nr. 103, J. S. H. Kever, Blumen.

J. Schulman, Fayencen, Porzellan, Antiquitäten usw., Sammlung Allardin (†), Tilborch, u. a.

Alt Delft. Nr. 45, ein Paar polychromer Statuetten (Herbst und Winter), Marke v. Duyn, hoch 31 cm, fl. 300; Nr. 63 u. 64, zwei Pynacker-Teller, fl. 605; Nr. 69, eine Paar Teller mit Figuren in Landschaften in Blau (wahrscheinlich von Theodorus von Witsenburgh), fl. 200; Nr. 127, polychrome Flasche, hoch 26,5, breit 16 cm, fl. 610.

China (blauer Dekor). Nr. 262, Garnitur von 5 Vasen, fl. 605; Nr. 264, Garnitur von 5 Vasen, fl. 400; Nr. 265, Garnitur von 5 Vasen, fl. 1250; Nr. 278, 3 Blumenvasen, fl. 500; Nr. 352, zwei große Platten, fl. 400; Nr. 448, Teeservice, fl. 450; Nr. 465, zwei Teller (36 cm Durchm.), fl. 350; Nr. 649, Großes Sèvres-Eßservice, 264 Stück, fl. 675; Nr. 687, Amstel-Eßservice, fl. 2500; Nr. 755, Ebenholzschrank, XVII. Jht., fl. 1670; Nr. 757, reich skulptierter Eichenschrank (holl. Renaiss.), fl. 1900; Nr. 770, Mahagoni-Glasschrank (Empire), fl. 600; Nr. 783, Louis-XV.-Kommode, fl. 400; Nr. 789, Louis-XVI.-Büffet, fl. 550.

Nr. 945, Ganguhr (Ende Louis-XIV.), fl. 1225. Altes Silber: Nr. 989, Brotkorb, fl. 250; Nr. 994, vier Becher, fl. 910; Nr. 1147, Tabaksdose (Louis-XVI.), fl. 1150; Bonbonnière (Louis-XVI.), fl. 600.

Nr. 1444, zwei große Gartenvasen, fl. 1150; Nr. 1445, drei weibl. Marmorbüsten auf Sockeln, fl. 1000.

Die meisten der hier genannten Nummern sind im Katalog abgebildet. K. F.

Redaktionen der Monatshefte für Kunstwissenschaft:

Zentralredaktion: Leipzig, Liebigstraße 2.

Zweigredaktionen: Für **Berlin:** Dr. Herm. Voss, Berlin, W. 15, Joachimstaler Straße 14.
Für **München:** Dr. W. Worringer, München, Georgenstraße 99.
Für **Wien:** Dr. Wilhelm Suida, Mödling bei Wien, Kaiser Jubiläumsstraße 16.
Für **London:** Frank E. Washburn Freund, The Cottage / Harrow on Hill bei London, Lyon Road.
Für **Rom:** Dr. H. Uhde-Bernays, Rom, 28, Via Monte Tarpeo.
Für **Paris:** Dr. Rudolf Meyer-Riefstahl, 45, rue d'Ulm, Paris Ve.
Agent exclusif pour la France: F. Gittler, libraire-éditeur, 2, rue Bonaparte, Paris.

AUKTIONSKALENDER

Datum	Auktion
1908 *Nov.* 9.—10.	**Köln.** J. M. Heberle. Sml. Lempertz sen. Abt.: Amerika, Afrika, Asien, Spanien, Türkei.
10.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Gemälde und Aquarelle moderner Meister.
10.	**München.** H. Helbing. Sml. hervorrag. Waffen aus engl. Besitz.
10.—11.	**Frankfurt a. M.** R. Bangel. Gemälde, röm., etrusk., griech. Ausgrab. z. T. a. d. Taunus.
10.—12.	**Leipzig.** C. G. Boerner. Kupferstichsml. H. W. Schultze-Hamburg.
10.—13.	**Bonn.** M. Lempertz (P. Hanstein). Sml. Kemp-Bonn. Möbel, Elfenbein, Zinn, Eisen, Porzell., Fayencen, Gemälde, Stiche usw.
11. u. 12.	**Köln.** J. M. Heberle. Kupferst. a. versch. Besitz.
11.—.12	**Berlin.** Gesellschaft für Kunst und Literatur. Gemälde haupts. älterer Meister.
13. u. 14.	**Leipzig.** C. G. Boerner. Wertvolle Reformationsdrucke, alte Holzschnittwerke u. wertvolle Manuskripte, Einzelminiaturen.
16.—28.	**München.** Dr. Jakob Hirsch. Sml. Löbbecke-Braunschweig. Kunstmedaillen u. Plaketten des 15. bis 17. Jahrhunderts.
17. u. 18.	**Amsterdam** („Militizaal"). C. F. Roos & Co. Alte holländische Gemälde, Antiquitäten, Gold, Silber, Porzellan usw.
18.—21.	**Wien.** Gilhofer & Ranschburg. Kupferstiche, Lithographien, Miniaturen, Porträts, Theatralia, Viennensia.
19.	**Berlin.** Rud. Lepke. Galerie alter Meister aus englischem Privatbesitz.
24. u. 25.	**Frankfurt a. M.** R. Bangel. Gemälde, Antiquitäten, Kunstgegenstände aus verschied. Besitz.

Datum	Auktion
1908. *Novemb.* 24. u. 25.	**München.** H. Helbing. Samml. Klopfer, Ölgemälde alter u. mod. Meister, Antiquitäten.
24. u. 25.	**Haag.** J. Biesing. Moderne Gemälde und Aquarelle.
24.—27.	**Amsterdam.** Fred. Müller & Co. Sammlung Frau Prof. Neißer, Breslau u. a. Antiquitäten, Objets d'art.
24.—28.	**Berlin.** Amsler & Ruthardt. Kpf.-Stiche, Radier., Holzschn., Schabkunstbl., Lithogr. (15.—19. Jahrh.), sowie Orig.-Arbeiten mod. Künstler Klinger, Greiner, Leistikow, Menzel, Whistler, Zorn u. a.).
26.—27.	**Aachen.** Ant. Creutzer. Gemälde alter und neuer Meister, darunter Sml. Bougard u. Haneton-Brüssel.
30.	**Frankfurt a. M.** Phil. Bode. Kpf.-Stiche, Radier., Farbdrucke.
Ende	**Köln.** J. M. Heberle. Antiquitäten u. Kunstgegenstände aus süddtsch. Besitz u. a.
Dez. 1. u. 2.	**Haag.** J. Schulman. Antiquitäten, Delfter Porzellan, Alt Japan.
2. u. 3.	**Amsterdam.** R. W. P. de Vries. Stiche und Handzeichnungen.
2.—5.	**Aachen.** Ant. Creutzer. Bücher aus allen Wissenschaften aus Privatbesitz.
Anfang	**München.** H. Helbing. Sml. Hofer. Ostasiat. Kunstgegenstände des 16.—18. Jahrh.
8.—16.	**Amsterdam.** Fred. Müller & Co. Verschiedene Bibliotheken, Stiche-, Ornamentsammlungen, genealogische u. historische Handschriften.
15. u. 16.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Alte holländische Gemälde-Sammlung, Evert Moll Sr., Rijswijk.
Dez.	**Aachen.** Ant. Creutzer. Antiquitäten, Kunstmobiliar.
Dez.	**Aachen.** Ant. Creutzer. Gemälde alter und neuer Meister.

Zur gefl. Beachtung!

Diesem Hefte liegen Prospekte der Firmen: „HARMONIE", Berlin; HELBING & LICHTENHAHN, Basel; PAUL NEFF, Eßlingen; R. PIPER & Co., München; STRECKER & SCHRÖDER, Stuttgart und Verlagsanstalt ALEXANDER KOCH, Darmstadt bei, die wir der Aufmerksamkeit unserer Leser besonders empfehlen. Zugleich verweisen wir nachträglich noch auf einen Prospekt der Firma GEORG MÜLLER, München, über „Benvenuto Cellini", der bereits dem vorigen Hefte beigelegen hat.

Bedeutende Kunstauktionen

in der

GALERIE HELBING, MÜNCHEN.

10. November: **Englische Sammlung hervorragender Kriegs- und Jagdwaffen** (vorwiegend deutsche, schweizer und italienische Waffen) des 13. bis 18. Jahrhunderts. Helme, Rüstungsteile, Hieb-, Stich- und Schußwaffen, dabei besonders reiche Kollektionen früher, seltener Schwerter, interessanter Hellebarden und Partisanen, prachtvoll geätzter Jagdspieße, schöner Armbrüste, Gewehre und Faustrohre etc.

Der **Katalog** erschien in zwei Ausgaben. **Ausgabe A:** Mit 15 Lichtdrucktafeln und 7 Abbildungen (Autotypien) im Text. Gr.-Fol. Preis inkl. Porto M. 4.—. **Ausgabe B:** Ohne die Tafeln, nur mit den Textabbildungen. Gr.-Fol. Preis inkl. Porto M. 1.—.

24.—25. November: **Sammlungen Max & Theodor Klopfer †, München: Ölgemälde hervorragendster moderner Meister**, dabei Arbeiten von A. Böcklin, J. v. Brandt, F. v. Defregger, W. v. Diez, Ed. Grützner, Ad. Hengeler, Friedr. Aug. von Kaulbach, Herm. Kaulbach, L. Knaus, F. v. Lenbach, G. v. Max, A. v. Menzel, A. u. P. Salinas, F. v. Stuck, J. Wenglein, J. Wopfner etc. Ferner: **Ölgemälde alter Meister** sowie **Antiquitäten-Kunst- und -Einrichtungsgegenstände.**

9. Dezember: **Sammlung F. Hofer, Landau** (Pfalz): **Hervorragende Ostasiatische Kunstgegenstände** insbesondere des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts.

Kataloge sowie jede nähere Auskunft durch

Hugo Helbing, Kunsthandlung und Kunstantiquariat.

Liebigstraße 21. Wagmüllerstraße 15.

24. bis 28. November

Kunst-Auktion LXXX in Berlin

bei

Amsler & Ruthardt

Kunstantiquariat W. 64, Behrenstraße 29a.

Kupferstiche · Radierungen
Holzschnitte · Schabkunstblätter alter und neuer Meister

darunter ein reiches Werk von **Wenzel Hollar** sowie zahlreiche von den Künstlern handschriftlich bezeichnete Frühdrucke von **Bone / Greiner / Haden / Herkomer / Klinger / Legros / Méryon / Stauffer / Strang / Whistler / Zorn** u. a.

Der reich illustrierte Katalog ist gegen Voreinsendung von M. 0.70 zu beziehen.

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
Herausgeber: DR. GEORG BIERMANN
Redaktion: LEIPZIG, Liebigstr. 2
Begründet als „Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur" von Dr. Ernst Jaffe und Dr. Curt Sachs
I. Jahrg. Heft 12 1908

Zwei Predellenbilder von Raphael[1]

Von Georg Gronau

Vor etwa zwei Jahrzehnten stand die Frage der Jugendentwicklung Raphaels im Vordergrund des kunstgeschichtlichen Interesses; sie wurde von kenntnisreichen Forschern in Zeitschriftenartikeln und in selbständigen Abhandlungen, die von Morellis so neuen, als geistvollen Untersuchungen angeregt worden waren, nicht ohne Leidenschaft behandelt. Seither ist es mit dieser Frage ebenso still geworden, wie mit der Raphaelforschung im Allgemeinen, ohne das eine Einigung erzielt worden wäre; es steht mit diesem Problem gegenwärtig genau so, wie zu der Zeit, als Morelli in die Jahrhunderte alte Überlieferung Bresche legte.

Eine Klärung ist nur zu erhoffen, wenn wir an Stelle der Konjekturen einen auf Tatsachen basierenden sicheren Boden zu schaffen vermögen. Das kann von zwei Seiten aus unternommen werden, durch Gewinnung und Interpretation neuer Tatsachen über Raphaels Leben, oder dadurch, daß es gelingt, den bereits bekannten Werken durch andere Gruppierung neue Resultate zu entnehmen. Wird unserer positiven Kenntnis eben jetzt durch einen ausgezeichneten italienischen Forscher wertvolles unbekanntes Urkundenmaterial zugeführt, das uns mit den ersten Anfängen des Schaffens Raphaels bekannt macht, so mag das Folgende als ein Versuch betrachtet werden, von der anderen Seite her, von der aus ein Zugang möglich ist, dem Problem näher zu kommen.

Die zwei kleinen Tafeln, die den Ausgangspunkt dieser Betrachtungen bilden, sind keine unbekannten Werke; sie haben beide gelegentlich die Forschung beschäftigt; ihre Zusammengehörigkeit jedoch ist erst in neuerer Zeit erkannt worden. Die Ursache dafür ist wohl in der Entlegenheit der Plätze zn suchen, an denen sie bewahrt werden: in der Sammlung Sir Frederic Cooks zu Richmond und in der Akademie zu Lissabon. Passavant hat in seinem monumentalen Werk, das für alle Zeiten die

[1]) Verf. ist der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart für die gütige Überlassung der Abbildungen, die diesem Aufsatz beigegeben sind, zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Sie sind der demnächst erscheinenden vierten Auflage des Raffael-Bandes der „Klassiker der Kunst" entnommen.

Grundlage der Raphael-Forschung bilden wird, mag man zu den darin niedergelegten Einzelurteilen sich immer stellen, wie man will, nur das letztere erwähnt.[1]) Er scheint dem Bilde nur geringes Interesse abgewonnen zu haben und schreibt es dem Pinturicchio zu. Das zweite Bild dagegen hat er wohl nicht gekannt, während Crowe und Cavalcaselle ihrerseits es allein besprechen; sie kannten es von einer Ausstellung der British Institution 1857 her.[2]) Über die Provenienz machen sie die Mitteilung, daß W. Young Ottley es 1801 aus der Galerie Borghese erworben habe, wo es traditionell den Namen Raphaels getragen hätte. Doch muß hier angemerkt werden, daß die sorgfältige Beschreibung, die der Galerieverwalter Jacopo Manilli im Jahre 1650 von den Kunstschätzen der Villa Borghese veröffentlichte,[3]) kein Werk aufführt, das sich mit jener Tafel identifizieren ließe, während andere Bilder Raphaels, die um die Wende des XVIII. Jahrhunderts die berühmte römische Galerie verließen — die drei Grazien, die heilige Katharina und der Traum des Ritters — leicht darin wiederzuerkennen sind.

Das Bild der Sammlung Cook dagegen stammt angeblich aus Penna Billi, einem kleinen Ort im Gebiet von Montefeltre; es sei dann in Trevi gewesen, von römischen Antiquaren in den Kunsthandel gebracht und durch diese an den portugiesischen Minister in Florenz, Husson da Camera, verkauft worden. Hier war es bestimmt im Jahre 1859; und von hier aus ist es durch Erbschaft an die Kunstakademie in Lissabon gelangt. Diese Tatsachen liest man in einer kleinen Gelegenheitsschrift, die sich mit dem Bildchen beschäftigt und 1871 in Bologna in wenigen Exemplaren gedruckt wurde.[4]) Deren Verfasser hat eine Interpretation des seltenen Gegenstandes versucht: es sei darin Elisa dargestellt, der drei der Kinder von Bethel, die wegen der Verspottung des Propheten getötet worden waren, wieder zum Leben erweckt. Liest man aber an der betreffenden Stelle im zweiten Buch der Könige nach (Kap. II, Vers 23 u. 24), so stellt sich die Unhaltbarkeit der Deutung rasch heraus: es ist dort überhaupt nur von der Bestrafung der unartigen Buben die Rede.

Der Gegenstand des anderen Bildes wurde ebenso wenig sicher gedeutet. Crowe und Cavalcaselle dachten an ein Wunder des Nikolaus von Bari, aber verhehlten einige Bedenken nicht. Trotzdem nahm sie derjenige, dem das Verdienst gebührt, die Bilder, darf man sagen, der Wissenschaft bekannt gemacht zu haben, wieder auf. Dies war Herbert Cook, der, als Erbe der Kunstschätze in Richmond mit dem einen Stück wohl vertraut, auf einer Reise nach Portugal den Zusammenhang beider Bilder zuerst erkannte und seine schöne Entdeckung in einem Artikel veröffentlichte, der die Werke Raphaels in England erschöpfend behandelt.[5]) Es sei hier, meint Cook, ein Wunder des heiligen Nikolaus von Myra dargestellt; und die zwei Tafeln wären als Stücke der Predella des 1789 zugrunde gegangenen Altarbildes

[1]) Französische Ausgabe, Paris 1860, II, S. 315.

[2]) Deutsche Ausgabe, Leipzig 1883/5, I, S. 97.

[3]) Villa Borghese . . . . descritta da Jacomo Manilli. Rom 1650.

[4]) Gaetano Giordani, Intorno Raff. Sanzio . . . . per una tavoletta da lui dipinta nella quale ammirasi Eliseo che risuscita tre fanciulli. Ich verdanke den Hinweis auf dieses Schriftchen Dr. W. Bombe.

[5]) Gazette d. B.-Arts, IIIe période, t. XXIII, 1 mars 1900, S. 177.

Digitized by Google

mit dem heiligen Nikolaus von Tolentino, einst in Sant' Agostino in Città di Castello, zu betrachten. Aber abgesehen davon, daß sich die in den Tafeln dargestellten Begebenheiten nicht ohne weiteres mit Wundergeschichten des Schutzheiligen von Bari identifizieren lassen, steht dieser Interpretation ein starkes ikonographisches Bedenken entgegen. Auf der Predella in Richmond ist der Heilige deutlich als Kardinal charakterisiert, während Sankt Nikolaus von Bari stets als Bischof dargestellt wird. Daß ein Künstler der Renaissance sich in dieser Hinsicht ein Versehen habe zu Schulden kommen lassen, ist ohne weiteres als unhaltbar zurückzuweisen.

Die Zahl der Heiligen, die mit dem Kardinalshut geschmückt sind, ist klein; Sankt Hieronymus unter ihnen der bekannteste. Über die Legenden dieses so recht populären Heiligen und ihre Behandlung in italienischen Bildern des Louvre hat in jüngster Zeit ein Aufsatz von Mlle Pillion in der Gazette des Beaux-Arts reiche Belehrung gebracht[1]) und auf die Hauptquelle hingewiesen, aus der die Künstler der Renaissance schöpften, die „Hieronymianum" betitelte Schrift des Juristen Giovanni d'Andrea († 1348). Zwar erschien diese im Druck erst im Jahre 1516 in Basel, doch war sie handschriftlich viel verbreitet;[2]) und eine italienische Bearbeitung, in der sie die Künstler zweifellos kennen gelernt haben, erschien 1491 in Florenz im Druck.[3])

War der Stoff der einen Tafel bereits durch eines der Bilder im Louvre erklärt, so ergab sich die Legende, die dem zweiten zugrunde liegt, sofort aus der gleichen literarischen Sammlung. Da es sich in beiden Fällen um selten dargestellte Szenen handelt, deren Deutung anderen von Nutzen sein mag, so mögen hier nach dem Text jener Legendensammlung in etwas gekürzter Form die behandelten Stoffe nacherzählt sein.

„Es hatte sich, erzählt Giovanni d'Andrea, nach dem Tode des hl. Hieronymus unter den Griechen eine Sekte gebildet, die auch zu den lateinischen Völkern gedrungen war, welche lehrte, daß die Seelen der Heiligen bis zum Tage des jüngsten Gerichts, an dem sie sich mit den Körpern wieder vereinigen, des göttlichen Anblicks nicht teilhaftig würden, worin doch gerade die Seligkeit der Heiligen besteht; ebenso behaupteten sie von den Verdammten, daß sie bis zu jenem Tag keine Qualen litten. Auch leugneten sie die Existenz des Purgatoriums, wo doch nach unserer Glaubenslehre die Seelen geläutert werden, die im Leben ihre Sünden nicht völlig gebüßt haben. Als die Anhänger zunahmen und deshalb der Schmerz der Gläubigen wuchs, berief Cyrillus die Suffragane und Katholiken zu sich und befahl ihnen zu fasten und zu beten, damit Gott nicht dulde, daß seine Lehre also erschüttert würde. Nach dem Verlauf dreier Tage erschien in der darauffolgenden Nacht Hieronymus dem Eusebius,

---

[1]) t. XXXIV, 1. avril 1908, S. 303 ff. Daß hier der Schlüssel zur Deutung für die Predelle in Richmond vorläge, teilte mir B. Berenson mit.

[2]) Ich benutzte die Handschrift der Florentiner Nazionalbibliothek Magliab. II, IV, 473; aus einem Kloster in San Gimignano stammend.

[3]) Incominccia il devoto transito del glorioso Sancto Hieronimo ridocto in lingua fiorentina ... Impresso in Firenze per Ser Francesco Bonaccorsi ... MCCCCLXXXX adi XIII di febraio. Das seltene Buch wurde mir durch Herbert Horne zur Verfügung gestellt. Die uns interessierenden Legenden sind in den Kap. XXIX und XXXI erzählt.



RAPHAEL: Cyrillus erweckt drei Verstorbene
Lissabon, Galerie

Digitized by Google



RAPHAEL: Hieronymus bestraft den Haeretiker Sabinianus
□ Richmond, Sir Fred. Cook

Digitized by Google

der noch dem Gebet oblag, tröstete ihn und versprach, er wolle jener Sekte ein schnelles Ende bereiten. Unter Thränen rief Eusebius ihn an: „Bist du es, mein Vater Hieronymus?" und dann wiederum: „Warum verlässest du mich?" Hieronymus antwortete ihm: „Geliebtester Sohn, ich will dich nicht verlassen; denn nach zwanzig Tagen sollst du mir folgen und gemeinsam werden wir in Freuden ohne Ende leben. Dem Cyrillus aber und allen Brüdern verkündige, daß sie am folgenden Tage nahe der Krippe des Herrn, wo mein Leib ruht, sich alle versammeln, die Katholiken sowohl, wie die Anhänger jener Sekte; und laß die Leiber der drei Männer, die in dieser Stadt heute Nacht verstorben sind, und die noch unbeerdigt liegen, dort hinbringen, wo mein Leib begraben ist, breite über sie den Sack, den ich trug, und alsobald werden sie ins Leben zurückkehren und die Haeresie mit der Wurzel ausrotten." Mit einem „Lebewohl" verschwand Hieronymus. Als es Morgen wurde, erzählte Eusebius alles dem Cyrillus, der Gott und dem hl. Hieronymus dankte, die Versammlung berief, wie es Hieronymus befohlen, und die Leiber der Verstorbenen hinbringen ließ. Die Anhänger der Sekte spotteten, gleich als sei Gottes Hand kraftlos geworden. Eusebius aber trat zu den Leibern, beugte das Knie, hob die Hände zum Himmel empor und betete vor ihnen allen, daß Gott, dem nichts unmöglich ist, und der nicht verläßt, die auf ihn hoffen, auf Bitten des hl. Hieronymus die Seelen in jene Leiber zurückkehren lassen möge, die sie verlassen hatten. Dann berührte er jeden Körper mit dem Sack, den der hl. Hieronymus auf dem Leib getragen hatte, und es kehrte der Lebensgeist in sie zurück: sie öffneten die Augen, gaben Zeichen des Lebens, standen wieder auf und begannen, allen von dem Ruhm der Seligen und den Leiden der Verdammten im Purgatorium, wie in der Hölle, mit klarer Stimme zu berichten. Dann erzählten sie dem Cyrillus, daß der hl. Hieronymus sie zum Paradies, zum Purgatorium und zur Hölle geleitet habe, damit sie allen offenbarten, wie es dort aussähe; und er habe ihnen gesagt, sie sollten in ihre Leiber zurückkehren und ihre Sünden büßen, denn sie würden am Tage und zu der Stunde, an denen Eusebius scheiden würde, sterben. Und so geschah es. Die Menge der Gläubigen aber, wie der Anhänger jener Sekte erkannte den Irrtum und den Beweis der Wahrheit, wie die Macht des hl. Hieronymus, und pries Gott und Sankt Hieronymus."

Eben diese Legende stellt das Bildchen in Lissabon vor. Es ist der Moment gefaßt, wo Eusebius mit dem hl. Gewand an die drei Leichname herantritt, in deren zweiten eben das Leben zurückkehrt, während der erste schon die Kraft zum Gebet wiedergewonnen hat. Mit einiger künstlerischer Freiheit hat der junge Meister die Szene in die offene Landschaft verlegt. Nun wir die zugrundeliegende Legende kennen, erklärt sich eine Schwierigkeit: weshalb die Hauptfigur, die das Wunder vollbringt, nicht mit dem Heiligenschein geschmückt ist; denn der Heilige wirkt hier durch die Hand seines Getreuen. Dagegen greift Hieronymus auf dem zweiten Bild selbst handelnd ein.

„Der Haeretiker Sabinianus behauptete, es habe in Christus zwei Willen gegeben; und (was schlimmer ist), sie hätten sich bisweilen im Widerstreit mit einander befunden; zum Beweis führte er die Worte Christi im Evangelium an: „Vater, wenn es geschehen kann, so laß' diesen Kelch an mir vorübergehen." Daraus schloß

er, daß er mit dem einen Willen die Passion zurückwies, mit dem anderen gezwungen sie auf sich nahm. Darüber hatte er ein Werk verfaßt und es dem Hieronymus, dem Spiegel jeder Wahrheit, zugeschrieben. Weil Cyrillus aber wußte, daß Hieronymus kurz vor seinem Tode an Augustinus einen Brief über die Vernichtung dieser Irrlehre geschrieben hatte, forderte er den Sabinianus mit seinen Anhängern auf, sie möchten sich zur Disputation darüber an einem Sonntage in der Kirche von Jerusalem einfinden. Als Cyrillus mit seinen Suffraganen und den katholischen Männern, und der Haeretiker mit seiner Rotte in der Kirche erschienen waren, begann der Disput des Morgens und dauerte bis zum Abend; und während Sabinianus jenes von ihm verfaßte, aber dem Hieronymus zugeschriebene Werk gegen die Katholiken anführte, konnte Silvanus, der Erzbischof von Nazaret, der den Hieronymus so verehrte, daß er stets bei seinem Tun Gottes und des Heiligen Namen anrief und deshalb allgemein „Hieronymus" genannt wurde, dies nicht ertragen, und er schalt den Haeretiker. Nach langem, heftigem Streit und gegenseitigen Beschimpfungen beschloß man endlich, daß, wenn bis zur neunten Stunde des folgenden Tages der hl. Hieronymus deutlich bewiesen hätte, jenes Werk sei eine Fälschung, der Haeretiker an seinem Haupt gestraft werden sollte; wo nicht, so sollte der Erzbischof die gleiche Strafe erleiden. Ein jeglicher kehrte nach Hause zurück und die Katholiken verbrachten die ganze Nacht im Gebet. Am festgesetzten Tag und zur Stunde brach der Haeretiker mit seiner Schar in die Kirche ein und wollte wie ein brüllender Löwe den Knecht und Sohn Gottes verschlingen. Die Schar der Gläubigen war in der Kirche versammelt und rief den Namen des Hieronymus an; der aber verschloß sein Ohr, damit das Wunder noch größer erschiene. Cyrillus, darüber erstaunt, vergoß Tränen. Als sich nichts wunderbares begab, schritt Silvanus zum Tod wie zur Hochzeit und ermahnte unerschrocken auf folgende Art Bischöfe und Katholiken: „Jubelt mit mir, ihr Teuersten, und freuet euch, denn Gott wird nicht verlassen, wer auf ihn hofft; sollte er mich aber nicht erhören, so habe ich es durch meine Sünden verdient." Hierauf kniete er nieder und sprach: „Heiliger Hieronymus, stehe mir bei, wenn du willst, ob ich gleich diesen und einen schlimmeren Tod verdient habe; hilf mir aber, damit nicht die Lüge an Stelle der Wahrheit trete. Ist es daher nicht Unrecht, daß mir geholfen werde, so sei mir in der Stunde des Todes gnädig, damit ich deines ewigen Ruhmes teilhaftig werde." Mit diesem Wort bot er seinen Nacken dem Henker und forderte ihn zum Schlage auf; der erhob sein Schwert und begehrte, das Haupt des Erzbischofs mit einem Hieb abzuhauen. Da erscheint plötzlich der hl. Hieronymus, hält vor aller Augen das Schwert mit ausgestrecktem Arme fest und befiehlt dem Silvanus aufzustehen. Dem Haeretiker warf er die gefälschten Schriften vor und, ihm drohend, verschwand er; und alsbald fiel das Haupt des Haeretikers zur Erde, vom Leibe getrennt, als wäre es mit einem einzigen Schwerthiebe des Henkers abgeschlagen. Durch dieses Wunder bewogen, kehrten die Schüler des Haeretikers auf den Weg der Wahrheit zurück."

Vergleicht man diese Erzählung mit dem Bilde in Richmond, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Maler diese hat darstellen wollen. Wir gewahren den Heiligen als Kardinal, wie er gerade dem Henker in den Arm fällt und gleichzeitig den Finger drohend erhebt; und im selben Augenblick ist der Haeretiker zu

Boden gestürzt und sein Haupt vom Rumpfe getrennt. Von seinen Anhängern flüchten einige, während andere das Wunder anbetend verehren.

Der Umstand, daß die zwei Täfelchen Legenden des hl. Hierongmus darstellen, stärkt die aus stilkritischen Gründen von Cook ausgesprochene Vermutung, daß sie Bestandteile einer und derselben Predella bildeten.[1]) Das Altarbild, zu dem sie gehörten, muß die Figur des hl. Hieronymus enthalten haben. Das trifft nur auf eins der Jugendwerke Raphaels zu, den „Kruzifixus" in der Sammlung Mond in London, wo der Heilige im Vordergrunde am Fuß des Kreuzes dargestellt zu sehen ist.

Die Schicksale dieses von Raphael signierten Bildes sind bekannt: es schmückte bis zum Jahre 1818 den Altar, den Domenico Gavari in der Kirche San Domenico in Città di Castello gestiftet hatte. Dieser Altar trägt eine Weihinschrift, die aber verdeckt ist und außer dem Namen des Stifters eine Jahreszahl zeigt, die nach Magherini Graziani 1503, nach Mancini aber 1504 zu lesen ist.[2]) Ist diese Inschrift auch als das Jahr der Entstehung des Bildes zu fassen, so muß man sich unbedingt für die erste Lesung entscheiden; und man wird aus inneren Gründen kaum fehl gehen, wenn man annimmt, daß Raphael in den Jahren 1502—1503 an diesem Bild gearbeitet hat.

Nun hat das Altarbild in San Domenico tatsächlich eine Predelle gehabt. Der Kruzifixus allein würde den Altar nicht füllen.[3]) Der Historiker der Kirchen von Città di Castello, Giacomo Mancini, hat die Nachricht in einem alten, seither verlorenen Manuskript gefunden, daß die Predelle um die Mitte des XVII. Jahrhunderts einem durchreisenden Kardinal geschenkt worden sei. Magherini-Graziani, in dem kostbaren, der Kunst seiner Vaterstadt gewidmeten Werk erweitert diese Angaben: nach einer Version sei es der Kardinal Cesare Rasponi gewesen, der am 27. Oktober 1668 in Città di Castello war, nach einem anderen Manuskript aber, worin von der Predelle als dem „ornamentino con alcune figurine bellissime" gesprochen wird, der Kardinal Bevilacqua († 1649).

Über die auf der Predella dargestellten Szenen ist bisher keine Nachricht zutage gekommen. Zwei Möglichkeiten gibt es: die Predella enthielt, wie es häufig geschieht, Szenen aus dem Leben jedes der im Hauptbild dargestellten Heiligen oder nur solche aus dem Leben eines derselben. Für beide Fälle gibt es Beispiele. Von dieser Seite also steht der Annahme, daß die Täfelchen dem Altarbild in San Domenico als Predella gedient haben, nichts im Wege.

Nun ist die Datierung, welche stilkritische Gründe zwingen, den Bildern zu geben, ein starkes Schutzmittel unserer Annahme. Herbert Cook freilich wollte mit der Datierung bis auf 1500 zurückgehen; allerdings wohl mit deshalb, weil er sie mit dem Altar des hl. Niccolo von Tolentino in Verbindung brachte. Nun wird eine

---

[1]) Nach gütiger Mitteilung von Herbert Cook sind die Maße beider Bildchen völlig gleich, nämlich 0,223×0,413.

[2]) Giacomo Mancini, Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese . . . . di Città di Castello, Perugia 1832, I, S. 235/6; Magherini-Graziani, L'Arte à Città di Castello, Città d. C. 1897, S. 235 ff.

[3]) Magherini-Graziani l. c. S. 241 hat die Angaben: Größe des Bildes 2,57×1,54, des Altars 3,32×1,83.

Untersuchung der Bilder auf ihre Elemente dartun, daß darin zwei Richtungen zutage treten. Hauptsächlich erkennt man die umbrische Schulung ihres Schöpfers; die Typen, Gesten, Proportionen, das Verhältnis der Figuren zur Landschaft und endlich diese selbst bekunden sie. Der Meister aber, der dem jungen Raphael als Muster vor Augen stand, war nicht sowohl Perugino, wie im Hauptbild, als der liebenswürdige Erzähler Pinturicchio. An ihn erinnern die schlanken Figürchen, besonders deren untere Extremitäten. Es kann daher nicht verwundern, daß Passavant das Madrider Bild bestimmt diesem Meister zuschrieb, und daß Morelli, wie Cook angibt, für das Bild in Richmond denselben Namen nannte.

Werden wir dadurch in die frühere Periode der Tätigkeit Raphaels in Umbrien geführt — denn der Einfluß Pinturicchios verschwindet später und wird durch Peruginos Vorbild verdrängt —, so ist andererseits höchst beachtenswert, daß man auf der Tafel in Richmond eine direkte Entlehnung von Timoteo Viti findet. Wie Herbert Cook nachwies, ist die Figur des niedergestürzten Mannes — des Haeretikers Sabinianus — einem im englischen Privatbesitz befindlichen Bilde (Col. Legh in Knutsford, Cheshire; Abb. l. c. S. 187) des Viti entnommen, der seinerseits wieder eine Anleihe bei Ercole Roberti gemacht hatte. Wir beobachten Raphael hier also in jenem hochbedeutsamen Moment seiner Entwicklung, wo ihn inmitten umbrischer Umgebung und Schulung die Reminiscenzen an seine Erziehung in Urbino noch nicht verlassen haben. Nichts steht im Wege, diesen Moment noch um 1502—1503 anzunehmen.

Wenn wir von diesen Predellen aus die uns bekannten Frühwerke Raphaels ins Auge fassen, so kann uns deren Zusammenhang mit zweien seiner Arbeiten nicht entgehen; dem hl. Michael des Louvre und dem „Traum des Ritters" der National Gallery. Schon Cook betonte, wie verwandt der Henker der Richmond-Tafel mit dem Heiligen des Pariser Bildes ist: derselbe Schwung zieht durch die beiden Gestalten und die Motive sind gelegentlich hier und dort genau gleich. Nicht minder verwandt, jedoch morphologisch, nicht im Motiv, ist die Gestalt des am Boden liegenden Haeretikers mit dem schlafenden Ritter; es sind dieselben kindlichen Züge, die gleichen breiten und knochenlosen Hände.

Spricht aber aus jenen berühmten Kabinettstücken noch rein Viti'sche Tradition, so ist diese, wie bemerkt, in den Predellen im Schwinden, ist überwuchert durch die umbrische Kunst, wie sie Pinturicchio vertritt. Daher müssen nach unserer Auffassung jene Bildchen den Predellenstücken um ein weniges vorausgehen; sie müssen gerade auf Grund der Schlüsse, zu denen uns diese nötigen, vor das Jahr 1502 (rund) datiert werden.

So sind die beiden Täfelchen in Richmond und Lissabon eben dadurch, daß sie uns ein einigermaßen festes Datum aus Raphaels Jugendentwicklung mitteilen, für die Erkenntnis seines Werdegangs von einer Bedeutung, die über ihren rein künstlerischen Wert hinausgeht. Sie können uns helfen, eine präzisere Vorstellung von dem Können Raphaels zu einem bestimmten Termin zu gewinnen; rück- und vorwärtsschauend gewinnt man von hier aus neue Perspektiven.



Die Werke Vincenzo Catenas

Von Detlev Freiherrn von Hadeln

Neuere archivalische Forschungen[1]) haben gezeigt, daß Crowe und Cavalcaselle einen Irrtum begangen haben, als sie Vincenzo da Treviso mit Vincenzo Catena identifizierten. Nicht Catena, sondern Vincenzo dalle Destre aus Treviso wurde im Jahre 1495 mit anderen Malern in der Sala del Gran Consiglio beschäftigt; ihm und nicht Catena gehören die beiden Bilder der „Darstellung Christi im Tempel" des Museo Civico zu Padua[2]) und des Museo Correr.[3])

Die „Darstellung Christi" in Padua (die Signatur derjenigen im Museo Correr ist erst vor einigen Jahren zum Vorschein gekommen) mußte den Jugendwerken Catenas eingeordnet, Verwirrung anrichten. Man wurde zur Annahme gezwungen, dieser Maler, dem so verschiedenartige Bilder gehören sollten, habe keinen ausgesprochenen Stil gehabt. So glaubte man, noch dies und jenes, was sonst nicht gut unterzubringen war, ihm zuschreiben zu dürfen.

Nachdem das paduanische Bild nunmehr ausgeschieden ist, bleibt eine Gruppe signierter Werke übrig, die sämtlich die gleichen stilistischen Eigentümlichkeiten aufweisen. Diese Bilder sagen sehr deutlich, was von jener Reihe unbezeichneter Arbeiten wirklich zu ihnen gehört und was mit der „Darstellung" in Padua für den jungen Catena nicht mehr in Betracht kommt.

Es sei dann aber schon hier bemerkt, daß kaum eines dieser dem Catena abgesprochenen Bilder Vincenzo dalle Destre mit Sicherheit zugeschrieben werden kann.

Auch über die letzte Manier Catenas sind wir heute besser unterrichtet. Der kleinen Zahl der gutbeglaubigten Spätwerke konnte kürzlich ein Bild der Brera eingereiht werden. Ein „Noli me tangere", das der Anonymus des Morelli auf einem Altar der Kirche del Spirito Santo zu Crema sah. Dieses Werk schließt sich so eng den anderen sicheren Arbeiten der späteren Epoche an, daß nun auch für diese ein festumschriebener Stil behauptet werden kann. Diese spätere Manier stellt sich als eine ganz einfache Weiterbildung der früheren dar. Mit anderen Worten: Catenas Entwicklung verläuft geradlinig, folgerichtig. Erhebliche Schwankungen haben kaum stattgefunden. So wird man auch eine Reihe von Werken, die der reife Catena geschaffen haben sollte, aus dem Œuvre des Malers als fremde streichen und in die große Masse der Namenlosen verweisen müssen.

Die beiden frühesten bezeichneten Werke Catenas, wohl um 1500 entstanden, befinden sich in England. Das eine in der Walker Gallery zu Liverpool,[4]) das andere

[1]) G. Biscaro in Atti del Ateneo Veneto, 1897, p. 270 f.

[2]) Bez.: „VINCENTIVS DE TARVIXIO."

[3]) Bez.: „Vicentius de tar || uisio disipulus. ioan || nis bellini." — Ein drittes Werk Vincenzos, ein Altarbild in S. Lorenzo zu Treviso, früher in S. Michele, laut Urkunde v. J. 1503 (vgl. Biscaro in Atti del Ateneo Ven. 1897, p. 270) zeigt Vincenzo unter dem Einfluß seines älteren Landsmanns Girolamo, vgl. dessen Mad. m. Heil. vom J. 1487 in Dom zu Treviso.

[4]) Bez.: „Vincenzius Chatena P."



Abb. 1. CATENA: Madonna mit Heiligen und Stiftern
□ London. Dr. L. Mond

bei Dr. L. Mond in London.[1]) Beide Bilder von jenem bekannten, venezianischen Breitformat zeigen die Madonna mit Heiligen in Halbfigur und unten, über der Rahmenleiste, die knienden und deßhalb nur bis zur Brust sichtbaren Stifter. In Liverpool ist den Figuren eine dunkle Folie gegeben, auf dem Bilde des Dr. Mond sind sie vor eine bergige Landschaft gestellt (Abb. 1). Das Hauptmotiv dieser Landschaft, ein kastelgekrönter Hügel mit Wachtürmen und einer den Abhang sperrenden, ins Tal hinabsteigenden Festungsmauer erinnert an Giovanni Bellini. Auf der Marienkrönung in Pesaro und auf dem großen Empfehlungsbilde des Dogen Agostino Barbarigo in S. Pietro Martire zu Murano ist ein ganz ähnliches Berg-Fort zu sehen. Doch kann hier nicht von Entlehnung gesprochen werden; bei genauerem Vergleich zeigen sich die mannigfachsten Abweichungen. Die venezianischen Landschaftsmaler des ausgehenden Quattrocento müssen besonderes Gefallen an diesen die Ebene beherrschenden Bergbefestigungen gefunden haben. Auch auf den Hintergründen anderer Bilder kommen solche vor. Es sei nur an die vielumstrittene „Auferstehung Christi" des Kaiser Friedrich-Museums und die zahlreichen, gerade im Landschaftlichen von ihr abhängigen Bilder erinnert.

Dagegen stammt ein großer Teil des Figuralen des Londoner Bildes in der Erfindung sicher nicht von Catena. Merkwürdigerweise hat eine Schar von Künstlern — und darunter die angesehensten — sich nicht gescheut, gewisse, höchstwahrscheinlich

[1]) Bez.: „VIZENZIVS CHAENA. P."

Digitized by Google



Abb. 2. CATENA: Madonna mit Heiligen
Budapest, Museum der bildenden Künste

von Giovanni Bellini gefundene Kompositionsschemata immer und immer zu wiederholen. Zu solchen gehört auch diese nach links gewandte Madonna, die die Rechte segnend auf den Scheitel des knienden Stifters legt.[1]) Man wird also, wenn es gilt durch stilkritischen Vergleich aus der Masse unsignierter Werke diejenigen Catenas herauszufinden, Figuren, wie die Madonna des Mondschen Bildes ganz beiseite lassen müssen. Dagegen liefern die vorzüglichen Stifterporträts, sowie die in den Formen etwas leeren, aber für den Maler äußerst charakteristischen Heiligen (man beachte die eigentümliche Behandlung des Haares) feste Anhaltspunkte.

Ein signiertes, offenbar etwas später entstandenes Werk Vincenzos besitzt das Museum zu Budapest, Nr. 97.[2]) (Abb. 2.) Wieder im Breitformat die Halbfiguren der Madonna, Josefs und einer Heiligen vor landschaftlichem Grunde. Die Zeichnung ist außergewöhnlich sauber und sorgfältig, zu sorgfältig. Jeder Runzel im Gesichte des Josefs, jeder Haarsträhne, jeder Gewandsfalte ist mit übertriebener Aufmerksamkeit nachgegangen. Wie mit spitzem Griffel ist alles scharf umzogen. Hart stehen die

[1]) Vgl. über diese vermutlich auf ein verschollenes Original Giovanni Bellinis zurückgehenden Bilder G. Gronau im Repertorium XX. p. 301 f. Catena weicht in der Haltung des Kindes von den übrigen ab. Dasselbe ist sonst wie die Mutter nach links gewandt und spendet den Segen. —

[2]) Bez.: „VIZENZO. C. P."

Digitized by Google



Abb. 3. CATENA: Martyrium der Hl. Christine
□ Venedig, S. Maria Mater Domini

Köpfe vor der Luft. Erstaunlicherweise ist ein so unmalerisches Bild zu einer Zeit entstanden, wo im selben Venedig Giorgione und Tizian zu malen begannen.

Das bezeichnete Präsentationsbild des Dogen Lorenzo Loredan im Dogenpalaste kann schon nicht mehr den Frühwerken Catenas zugerechnet werden.[1]) Die Behandlung ist bereits weicher. In dem Verzicht auf schmückendes Details, in der gewollten Einfachheit, die hier allerdings zu nüchterner Leere geworden, reflektiert bereits der Eindruck der großen, jungen Generation.

Wahrscheinlich wurde dies Bild einige Jahre nach dem Regierungsantritt des Dogen (1501—1521) bestellt. Einem besonderen historischen Anlaß — man könnte sonst an die bange Zeit der Liga von Cambrai denken — wird dieses Werk kaum seine Ent-

[1]) Bez.: „VINCĒCIVS CHATENA. P."

Digitized by Google

stehung verdanken. Denn bereits im Laufe des XV. Jahrhunderts waren solche Darstellungen des vor der thronenden Madonna knienden, von Heiligen empfohlenen Staatsoberhauptes in Venedig zur Gewohnheit geworden. Das älteste seiner Art[1]) ist das Empfehlungsbild des Giovanni Mocenigo (1477—1485) von der Hand Lazzaro Bastianis (London, National Gallery). Anfangs bestritten die Dogen aus ihren Privatmitteln die Kosten für diese Bilder, über die sie, resp. ihre Erben, dann auch frei verfügen konnten. So blieb das Mocenigo-Bild bis zum Verkauf an die National-Gallery im Jahre 1865 im Palaste der Familie bei Sant' Eustachio. Das berühmte Bild mit dem Dogen Agostino Barbarigo kam durch testamentarische Bestimmung des Dargestellten nach den Angeli in Murano.[2]) Im Laufe des XVI. Jahrhunderts wurde es dann Sitte, daß der offizielle Ratsmaler diese Zeremonienbilder auf Staatskosten malte.[3]) Sie blieben demgemäß auch im Dogenpalaste.

Catenas Bild wird kaum vor 1505, vielleicht sogar erst einige Jahre später, entstanden sein. Denn die Schlichtheit, deren sich hier der Maler befleißigt, hat, wie bemerkt, die Bekanntschaft mit jenen Werken, in denen der neue Stil zum Durchbruch kommt, wie der Castelfranco-Madonna, Tizians h. Markus in der Salute zur Voraussetzung. — Es ist dann ferner nicht recht wahrscheinlich, daß einem sehr jungen Künstler die Ehre zuteil wurde, das feierliche Empfehlungsbild des Dogen zu malen. Catena muß damals schon Ruf besessen haben.

Für die Madonna hat sich der Maler an Giovanni Bellinis Madonna di S. Giobbe inspiriert. Auch dort hält die Mutter das Kind mit der Rechten und erhebt huldvoll die Linke. Das ist ungewöhnlich. Für die Figur des Kindes wurde dann ein anderes Werk des Meisters benutzt, eine Komposition, die wahrscheinlich nur in der guten Werkstattsarbeit des Städelschen Institutes zu Frankfurt (Nr. 35) erhalten ist.

Von den Spätwerken ist nur ein einziges bezeichnet, nämlich das Porträt eines älteren Herren, wohl eines venezianischen Senators im Hofmuseum zu Wien, Nr. 20.[4]) Keine wesentliche Stilwandlung kann hier konstatiert werden. Kalt, wie auf den Jugendbildern, stehen die Töne nebeneinander: Das helle Blau der Moiréerobe mit dem blaßroten Überwurf vor grauem Grunde. Nur die lineare Schärfe ist etwas gemildert.

Wir besitzen schließlich einige zwar nicht signierte, aber durch ältere Schriftsteller gut beglaubigte Arbeiten Catenas. Das früheste eine armselige Dreifaltigkeitsdarstellung in S. Simeone Grande zu Venedig.[5]) Dann das Hauptwerk, das Martyrium der H. Christine in S. Maria Mater Domini. (Abb. 3.) Dies umfangreiche Altarbild

---

[1]) Noch älter solche Darstellungen in Lunetten über Grabmälern. So diejenige vom Grabe des Dogen Francesco Dandolo, ursprünglich im Kreuzgang der Frari, jetzt in der Sakristei der Salute. Im Mosaik des Grabmals Michele Morosinis in S. Giovanni e Paolo werden Doge und Dogaressa von ihren Schutzheiligen dem Kruzifixus empfohlen.

[2]) Vgl. das Testament bei Zanetti, Del Monasterio e della Chiesa di S. M. degli Angeli di Murano Venezia 1863, p. 57 f.

[3]) Vgl. Lorenzi, Documenti per servire alla storia del Pal. Ducale, p. 284 ff. 289 f.

[4]) Bez.: „VINCENTIVS CATENA PINXIT."

[5]) Von Boschini, R. Min. Sestiere di S. Croce p. 11 zuerst als Werk Catenas erwähnt.



Abb. 4. CATENA: Madonna mit Heiligen
□ Glasgow, Art Galleries

wird zuerst von Sansovino genannt.[1]) Er las die heute nicht mehr erhaltene Signatur offenbar falsch: „Angelo C. P." Oder was wahrscheinlicher, er schrieb sehr flüchtig aus seinen Notizen ab. Der Stifter des Bildes, den Sansovino ebenfalls nennt, hieß Angelo Filomato. Boschini[2]) ist der erste, der 1520 als Entstehungsjahr angibt. Es liegt kein Grund vor, an der Richtigkeit dieser Angabe zu zweifeln.

Als gut beglaubigt darf dann weiter ein „Noli me tangere" der Brera, Nr. 166, angesehen werden, das kürzlich mit einem von Marcanton Michiel in der Kirche Spirito Santo zu Crema erwähnten Altarbild identifiziert wurde.[3]) In der Formenbehandlung steht dies „Noli me tangere" der S. Cristina so nahe, daß man annähernde Gleichzeitigkeit der Entstehung anzunehmen hat.

Für ein Werk von guter literarischer Tradition darf dann wohl auch das Bildnis des Grafen Raimund Fugger (1489—1535) im Kaiser Friedrich-Museum gelten. Stil und Malweise zeigen unzweideutig auf Catena und zwar auf dessen Spätzeit. Die Persönlichkeit des Dargestellten wird durch einen Stich der Pinacoteca Fuggerorum (Tafel 9) einigermaßen sicher festgestellt. — Augen, Teint, Bart- und Haarfarbe deuten schon allein auf einen Nordländer. — So möchte dieses Bildnis mit dem von Vasari[4]) gesehenen Fuggerporträt Catenas identisch sein.

[1]) Francesco Sansovino, Venetia descritta, 1581, carta 75 r.
[2]) Boschini, R. Minere, Sest. della Croce, p. 19.
[3]) Monatsh. f. Kstwsch. I, p. 652.
[4]) Vasari, Ed. Milanesi, III, p. 645.

Digitized by Google

Fast überall, wo von diesem Bildnis die Rede ist, heißt es, Vasari habe ein solches im Fondaco de' Tedeschi gesehen. Mir scheint, daß man Vasari hier nicht richtig verstand. Der Zusatz „che allora stava in Venezia nel fondaco de' Tedeschi" ist nicht auf das Bild, sondern auf den Dargestellten zu beziehen. Gelegentlich einer Zeichnung, die Giorgione von einem Fugger gemacht hatte, sagt Vasari dasselbe, nur mit etwas anderen und klareren Worten: „che allora era de' maggiori mercanti nel fondaco de' Tedeschi".[1]) Wir wissen also nicht, wo Vasari das Fuggerbildnis gesehen hat.

Nicht mit völliger Bestimmtheit läßt sich ferner sagen, ob eine andere literarische Notiz auf ein Bild der Sammlung Quirini-Stampalia zu Venedig zu beziehen ist, auf eine Halbfigur der Judith, die durch Berenson Catena zurückgegeben wurde. (Abb. 7.) Ridolfi[2]) sah bei Bartolomeo della Nave eine „Mezza figura di Giuditta, lavorata sulla via di Giorgione" von der Hand Catenas. Also ein Spätwerk, wie die Halbfigur der Sammlung Quirini.

Nun sind an diesen bezeichneten oder durch alte literarische Zeugnisse beglaubigten Werken die nicht signierten, Catena zugeschriebenen Bilder zu prüfen.

Dem jungen Catena wird im Palazzo Giovanelli zu Venedig ein Halbfigurenbild der Madonna zwischen Petrus und dem Täufer vom Cicerone und von Berenson, von Berenson allein eine Madonna in S. Trovaso gegeben. Beide erinnern im trüben, schweren Ton an die „Darstellung Christi" in Padua, ohne daß auch für sie Vincenzo dalle Destre mit Bestimmtheit als Urheber genannt werden könnte. Gewiß ist nur, daß sie dem durch seine hell gefärbten Bilder in Venedig auffallenden Vincenzo Catena nicht gehören.

Ohne Recht wird ihm durch Berenson weiter die „Beschneidung" der Londoner National-Gallery, Nr. 1455, und die Replik der Galleria Doria zu Rom zugeschrieben. Es fehlen sämtliche auf Catena deutende Merkmale. Man sollte der Signatur „IOANNES BELLINVS." des besseren Exemplares in London bis zu einem gewissen Grade Glauben schenken. Wenigstens der Entwurf gehört dem Meister.

Dagegen scheint mir die nicht allgemein akzeptierte Zuschreibung einer Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen in Glasgow an Catena durchaus das richtige zu treffen. (Abb. 4.) Vielleicht ist hier der Maler deshalb weniger leicht kenntlich, weil er wieder zwei Belliniwerke benutzte, also wenig eigenes gab. Für Mutter und Kind lehnte er sich an die bereits genannte Frankfurter Atelierarbeit an (oder wohl eher an deren verschollenes Vorbild), für die Stellung der beiden Heiligen an das schöne Halbfigurenbild der venezianischen Akademie, Nr. 613, Madonna zwischen Magdalena und Katharina. — Catenas Eigentümlichkeiten treten in dem Glasgower Bilde vor allem in der Magdalena zutage, die der weiblichen Heiligen des signierten Bildes bei Dr. Mond aufs nächste verwandt ist.

Diese beiden Köpfe, deren volle Vorderansicht die Leere der Formen besonders peinlich empfinden läßt, zeigen, daß Berenson sehr glücklich ein Jünglingsbildnis der

[1]) Vasari, IV, p. 99.
[2]) Ridolfi, Le Meraviglie, Ed. II. Bd. I, p. 107.



Abb. 5. CATENA: Bildnis eines Jünglings
London, National Gallery

National-Gallery zu London (Nr. 1121, noch immer nur allgemein Venetian School benannt) unter Catena unterbrachte. (Abb. 5.)

Für unseren Maler charakteristisch ist der matte Blick dieses Jünglings. Auch das spätere Fuggerbildnis hat ihn. Schon deshalb möchte nicht von Catena das Porträt eines jungen Mannes sein, das vor einigen Jahren als Geschenk in den Louvre kam. Antonello-artig scharf blicken hier die Augen. Auch diese energischen Akzente auf Kinn und Nasenflügel sind Catena fremd. Das sympathische Bildnis paßt einigermaßen zu jenen Porträts, die von Berenson zusammengestellt und für Alvise Vivarini beansprucht wurden.

Ein frühes Werk Catenas, dem Mondschen Bilde noch recht nahestehend, ist ein Halbfigurenbild der Madonna mit Heiligen, das aus der Sammlung Lucien Bona-

Digitized by Google



Abb. 6. CATENA: Schlüsselübergabe
□ Madrid, Prado

parte in die Sammlung Raczynski und mit dieser ins Kaiser Friedrich-Museum zu Posen kam. Rechts neben der Madonna steht eine jugendliche, weibliche Heilige mit preziöser Frisur und ausgeschnittenem Kleide, die fast völlig gleich auf einem Bilde der Dresdner Galerie (Nr. 64 A) als hl. Helena wiederkehrt. Diese Übereinstimmung und die für Catena ebenso charakteristische Gegenfigur eines hl. Petrus (man vergleiche ihn mit dem hl. Josef des signierten Pester und demjenigen des gleich zu erwähnenden Berliner Halbfigurenbildes) lassen keinen Zweifel, daß das Dresdener Bild auch von Catena stammt, wie Berenson und Woermann bereits annahmen.

Neben diese weiblichen Heiligen in Posen und Dresden sei der nahen Verwandtschaft halber das jedoch später anzusetzende Brustbild der hl. Magdalena des Berliner Kaiser Friedrich-Museums, Sammlung Simon, gestellt. — Die auch sonst bestrittene Zuschreibung eines weiblichen Porträts, ebenfalls in der Sammlung Simon, an Catena scheint auch uns nicht das richtige zu treffen.

Einige Halbfigurenbilder der Madonna mit Heiligen werden so allgemein und mit Recht dem Maler zuerkannt, daß wir uns hier mit einer bloßen Nennung begnügen können: Venedig, Akademie Nr. 348: Madonna zwischen dem Täufer und Hieronymus. Modena, Galerie Nr. 404: Madonna mit Stifterpaar und dessen Schutzheiligen. Budapest, Museum Nr. 102: Madonna mit kniendem Stifter und zwei Heiligen. Sämtlich Frühwerke. Diesen mag angeschlossen werden die gleichfalls unbestrittene, aber später entstandene Madonna mit vier Heiligen und Stifter des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin.

Neben der hl. Christine, und durch sie für Catena gesichert, ist als ein Hauptwerk der späteren Epoche das prächtige Bild der Londoner National Gallery, Nr. 234, an-

Digitized by Google

zusehen: Ein Ritter, der im Begriffe ins Feld zu ziehen, kniend vor dem Kinde auf dem Schoße der Madonna den Segen erfleht. Aus etwa der gleichen Zeit ein „Hieronymus im Studio“ ebendort, Nr. 694,[1]) ein „Christus in Emmaus“ in der Galleria Carrara zu Bergamo, Nr. 11, die „Schlüsselübergabe im Beisein der drei Kardinaltugenden“ des Prado zu Madrid, Nr. 108[2]) (Abb. 6) und schließlich die „Hl. Anna selbdritt mit Josef“ in Dresden, Nr. 65. Dies Bild wirkt in seiner hellen, verwaschenen Färbung so wenig venezianisch, daß man bis zu einem gewissen Grade seine früheren Benennungen, Andrea del Sarto oder Sassoferrato nach einer Zeichnung Raffaels begreiflich finden kann.



Abb. 7. CATENA: Judith
Venedig, Sammlung Quirini-Stampalia

Es bleibt eine kleine Gruppe von Werken übrig, die ebenfalls mit dem reifen Catena in Zusammenhang gebracht wurde. Morelli[3]) nannte als erster Catena als Urheber jener giorgionesken „Anbetung der Könige“ der Londoner National Gallery, Nr. 1160. Berenson schrieb ihm dann konsequent zwei weitere Bilder zu, die fraglos von der gleichen Hand sind: „Die Anbetung der Hirten“ bei Mr. Beaumont (etwas geringere Wiederholung im Wiener Hofmuseum) und eine kleine H. Familie bei Mr. Benson in London. Aber so unzweifelhaft diese drei Bilder zusammengehören, so unwahrscheinlich ist Catenas Urheberschaft. In ihrer tiefen Färbung und dem warmen Hell-Dunkel stehen sie im schroffsten Gegensatz zur Manier unseres Malers. Es gibt nicht ein sicheres Bild Catenas, neben das jene drei als verwandt gestellt werden könnten.

Berenson schreibt dem Catena schließlich den früher Gentile Bellini benannten

[1]) Im Städelschen Institut zu Frankfurt eine leicht veränderte Kopie, die wegen ihres dunklen Tones nicht für eigenhändig gelten kann.

[2]) Nach Berenson das gleiche Sujet bei Mrs. Gardner in Boston.

[3]) Die Galerien zu München und Dresden, p. 268.

Digitized by Google

„Empfang des Gesandten Domenico Trevisan in Kairo" im Louvre (Nr. 1157) zu. Auch hier wüßte ich nichts, womit diese Attribution gestützt werden könnte. Ich glaube, eher dürfte man Vittore Bellinianos Namen vor dem Bilde nennen.

Catena hat von seinen Zeitgenossen eine uns heute nicht ganz verständliche Schätzung erfahren. Wir sahen, daß er in verhältnismäßig jungen Jahren bereits einen ehrenvollen Auftrag vom Staatsoberhaupte empfing. Wir finden dann Werke von Catena in den erlesensten venezianischen Privatsammlungen des frühen Cinquecento. So bei Andrea Oddoni,[1]) bei Zuanne Ram[2]) neben Bildern Giorgiones, Palmas, Lottos, Tizians. Von der Catena entgegengebrachten Schätzung sprechen schließlich zwei zeitgenössische Briefe, der eine von Marcanton Michiel, dem Verfasser der Notizia, der andere von Pietro Bembo.

Crowe und Cavalcaselle, die übertrieben streng über Catena urteilten, haben diese Briefe in etwas absonderlicher Weise interpretiert. Dem einen Briefschreiber, Michiel, schieben sie bei seinen Lobeserhebungen eigennützige Motive unter, in Bembos Brief lesen sie Dinge hinein, die gar nicht darin stehen.

Michiel berichtet aus Rom am 11. April 1520 an Antonio di Marsilio nach Venedig vom Tode Raffaels. Zum Schlusse sagt er: „Dicesi Michiel Agnolo esser ammalato a Fiorenza. Dite adunque al nostro Catena che se guardi, poichè el tocca alli excellenti pictori".[3]) Eine solche Nebeneinanderstellung Catenas und zweier der ganz Großen mag wohl dem ungeheuerlich vorkommen, der sie völlig ernst nimmt. Aber solche stilisierten, romanischen Liebenswürdigkeiten wollen nicht wörtlich genommen werden. — Doch ist es wiederum nicht angängig, aus ihnen das direkte Gegenteil herauszuhören und einen unbescholtenen Schreiber häßlicher Nebenabsichten zu verdächtigen. Aus Michiels Brief geht deutlich hervor, daß er Catena als Maler schätzte.

Der Brief Bembos ist nicht ganz korrekt übersetzt worden.[4]) Es empfiehlt sich, den italienischen Text wiederzugeben. Bembo schreibt am 8. Mai 1525 an Pietro Lippomano, Bischof von Bergamo, nach Rom: „Come che io havessi gia fatto tutto quello, che era in poter mio per M. Vincenzo Catena, avanti che io havessi le lettere di V. Sig. che me lo raccomandano caldamente: pure lette esse lettere, ho aggiunto alcuna cosa alla primiera opera per amore e riverenza di voi, e spero, che egli conseguirà il disiderio suo: Ringratiandovi, che vi siate ricordato di commandarmi. La qual cosa vi priego a fare spesso, che tanto più vi resterò tenuto, quanto voi più mi spenderete in quello, che conoscerete che io vaglia."[5])

Ich bin nicht imstande mit Crowe und Cavalcaselle diesen Zeilen Bembos zu entnehmen, „wie sehr es mit Catenas Kraft abwärts ging". Vielmehr beweist der Brief, daß sich der Humanist für Catena interessierte, schon bevor Lippomano ihm den

---

[1]) Notizia d'opere di disegno, Bassano 1800, p. 63.

[2]) Ibidem p. 78.

[3]) Mitgeteilt bei Bottari, Lettere I. p. 574 und durch Jacopo Morelli in den Noten zur Notizia, p. 210 ff.

[4]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe. Bd. V, p. 270.

[5]) Pietro Bembo, Lettere, Venedig 1552, T. I. p. 229 f.

Digitized by Google

Maler empfahl. Es ist auch kaum wahrscheinlich, daß ein Mann vom Geschmacke Bembos schlechte Bilder kaufte, nur um einem Freunde gefällig zu sein.

Es lohnt sich sicherlich nicht, über die Zusammenstellung des Œuvre hinaus sich mit Catena zu beschäftigen. Er scheint fleißig gewesen zu sein. Aber keine starke Persönlichkeit war er. Größeren hinkte er nach. Vermutlich im letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts im Atelier Giovanni Bellinis ausgebildet, hat er die Gewohnheiten dieser quattrocentistischen Erziehung niemals wahrhaft ablegen können. Wohl hat er versucht, sich den jungen Cinquecentisten anzuschließen. Mit der „Judith" der Sammlung Quirini wollte er zweifellos Bildern, wie Tizians „Flora", Palmas „Violante" etwas gleiches an die Seite setzen. Und so malte er eine weibliche Halbfigur mit dem auf jede kleine Einzelheit gerichteten Auge eines Quattrocentisten. Was die Neuen mit ihrer großen, breiten Einfachheit wollten, ist ihm niemals aufgegangen.



Benvenuto Cellini, the Caradossos and other Master Craftsmen of the Guild of the Goldsmiths of Rome

By Sidney J. A. Churchill

In the Notes for the Student contributed by me to the Papers of the British School at Rome, vol. IV, pp. 163—226, it was stated as far as I was then able to judge- that the names of the celebrated Milanese Goldsmith, Caradosso, and that of his still better known successor Cellini were absent from the lists of the Members of the Guild of the Goldsmiths of Rome which had hitherto been accesible to me. That Cellini made no mention of the Confraternity of the Goldsmiths of Rome either in his Autobiography or in his Treatise on the Art of the Goldsmith. It was further noted that those mastercraftsmen who were attached to the Papal Court, or who enjoyed the protection of influential personages frequently ignored the Statutes which required them to impress their personal mark on the work sent out of their bottegas.

Further research, however, which I have recently had the opportunity of making amongst the Archives of the Università of the Goldsmiths of Rome has brought to light some very interesting records concerning both those and other Goldsmiths.

In a vellum copy of the Statutes containing an original confirmation by Antonius Altouita, Archbishop of Florence and President of the Mint, dated August 22 1550, on the recto of f. III is the following: — "Cum cio sia utile et honesto et resulti comune / ornamento a tutti artefici che si exercitano / iustamente et laudabilmente in essi exercitij onde / a ciashun arte statuti et collegij è necessario si ad / ben uiuere si ad fugire in corte li trauagli delle lite / per questo; li orefici tanto Romani quanto quelli che / sequitano la corte di Roma: di nomi delli quali qui / infrascipti si legano insieme congregati ad honore / del sūmo omnipotente Dio et del suo figlolo Iesu Xp̄o nr̄o saluator et dela gloriosa sancta maria et sācto Pietro et Sto Paulo principi delli apostoli et ad gloria / di Sacto Eligio protector de essi ad riformare et regulare l'arte di essi et ad uedere la università in la citá di Roma capo et regina di tutte le cita sedente julio II°. Pont. Maxo. nel suo pontificato anno sixto / die nō XXV del mese di junio M. CCCCCviiij [1]) Jn presentia di me notaro elegereno li prouidi homini mastro santo de Cola; mastro Joan Bapta de amici Romano, mastro Antonio de tusci bolognese, et mastro Laurentio de grossi genouese che sequitano la corte de Roma una con li consoli cio è Gasparre de' Aprano: Bernardo Palozello, Antonio samerino, Pietro Posto ad uedere et ordinare, statuire, reformare et fare noui statuti et ad fare tutte et singula cose che parerano utili honeste et oportune et necessarie a la Republica et università di / essi. Le quale cose jurano tenerle uere ferme obseruare et custodire in dubitabilmente et ad quelle nō contrauenire.

[1]) The Breve of Giulio II granting the Goldsmiths the privilege of erecting a church for themselves in via Giulia is dated June 12 1509.

Nomina Aurificum.

1) Gaspar (de Aprano)
2) Bernardino palozelle
3) Antonio Samerino
4) Pietro Posto
5) Juliano del cõte
6) Sancto de cola
7) Antonio infererio
8) Michele jouenale
9) Sano de la Corona
10) Joan Bapta de amici
11) Furio de ferentino
12) Io aluares ualētiano
13) Daniele darci
14) Antonio de tusci (Turri in other text)
15) Sigismūdo fiorentio
16) Nallo de'
17) Menico de sutri
18) Lodouico de' milano
19) Michele de' palma
20) Cerbone de'
21) Angelo fiorentino
22) Francesco de anto de siena
23) Iouan pietro criuello
24) Andrea de' fiorentino
25) Caradosso
26) Francesco pergolella
27) Paolo arsago de milano
28) Lorenzo genouese
29) Sebastiano de mo joanni
30) Raphello de' antiqua florenta
31) Pietro bernardo de hispano
32) Tiberio de
33) Iachetto de francia
34) Cola anto de anto capo biacho
35) Nardo di Antonazo
36) Mathia de Roma
37) Pietro de Meno
38) Io Tomasso de
39) Bartholomeo Carpello
40) Amodio iu parione de capriolj
41) (Galzerano Aluia Castelo. In other text)
42) Belardino d'passari

The names have been numbered by me for easier reference. This document was printed in a shorter form by Antolini (Thesavrvs Legalis Viniversitatis Avrificvm Vrbis Cvm Annatationibvs. Romae. 1655, p. 2.) The names as printed in Antolini's text do not agree with those in the earlier MS text given above. Bertolotti (Artisti Lombardi a Roma; vol. II, p. 312) quotes a document in which the names are given as follows: — [The figures in brackets refer to the list already given above.] (II) Fulvio Surrentino di Angelino (18) Lodouico de Paganis mediolanensis (15) Sigismondo de monte di Domenico di Fiorenza who with (7) Antonio degli Infererii were the Consuls of the Confraternity (8) Michael de Iuuenalibus (6) Sancto Cola sabbe (17) Domenico de Michaelle de Sutrio (14) Antonio de M. Paolo de Camerino (San Marino?) (16) Nallus de Nodio de Alexandria (Antonio de Tuffis de bononia (2) Bernardus Palochi or Palotii romano (21) Angelo de loduvico de Florenzia. (4) Pietro Post de Lacie alemanno. Marzius di lodovico Lucarelli romano (30) Raphael de andrea florentino (20) Cerboni de Consortini de Corsica.

According to Bertolotti this document is registered in the Records of the Notary L. De Masiis, Rome. Anno 1505—25, f. 60—61. Many of the Goldsmiths mentioned above are to be found in Bertolotti's publications, where they are recorded as occupying appointments at the Papal Court or as furnishing work for Princes of the Church.

Caradosso's name is absent from Bertolotti's document. In the list published by Antolini it is given as Caradonio. In the MS. quoted above it is given correctly tat No.: 25. In the original MS. Register of the Guild of the Goldsmiths of Milan, in he Library of the late Baron Landau, under the year 1475 there is the entry of the

mark adopted by this artist for the work wrought by him; as required by the Statutes of the Goldsmiths of Milan: „La zingola culo puto in ante che fa la morescha fu tenuta da Caradoso foppa." Considering that he had already been a member of the Guild in Milan it was not improbable, some thirty years later when the goldsmiths of Rome proposed to become independant of the other arts and crafts which had S. Eligio for their patron, that he should support the desire of his colleagues to erect a church and meeting place for themselves alone. He was then one of the foremost, if not the greatest, goldsmith of the day. Writing on January 18 of the present year Emilio Motta, of the Trivulziana Library in Milan, informs me that he has collected much material on Caradosso Foppa. He imagines that there were two Caradossos, one the medalist and the other the Sculptor. It will be seen that there is a record of a Donino Caradosso in the Archives of the Goldsmiths. I take this to be a clerical error for Ludovico Caradosso, subject to the discovery of new material. As to Cellini's story of the origin of the name Caradosso that may be dismissed as being "ben trovato". The name appears to have existed long before Cellini's birth. In Rusconi and Valeri's Vita di Cellini. p. 63, note 9, Caradosso is called Cristoforo Foppa di Giovanni Matteo. In the Index Caradosso is registered as Ambrogio Foppa. No authority is given on which the editors base their statement.

On looking through the original M. S. Register of the members of the Guild of the Goldsmiths of Milan, formerly in the Library of Mr. Fairfax Murray, now-through his generosity-in the Brera at Milan, I find the name: Joh. Mat. de Fopa under the year 1470. Bertolotti in his Index calls Caradosso Christofaro Foppa and publishes a copy of his will, found in the Archivio Urbano at Rome, without giving any more precise information as to the whereabouts of the original. If the name of the Notary could have been known further information might have been forthcoming as to Caradosso's paternity and as to the property he died possessed of.

The question of the Notaries of the Guild is an important one for the student, as is enables him to look up registers of which he might only otherwise hear by accident. In a volume of the Archives of the Guild at Rome marked "P": Libro d' Instrumenti publici rogati da diuersi Notari, dalli 23. Agosto 1567 alli 4 Genn. 1627" I find that in 1517 Nicolaus de Straballatis was Notary of the Goldsmiths. The Consuls met in the church of Sta Lucia. In 1548—59 the Notary was one Perello. In 1565—86 Cesare de Theobaldis was Notary. In 1583 a Deed was prepared by Giov. Battista Martellus. I found deeds by Marco Antonio Brutus, Romano, and Diomede Riccius. In 1598 by the Notary Francesco Tinus, in 1604 by the Notary Paolo Emilo Roncolino or Romolino. In 1625 a deed was drawn up by Astulphus Galoppus de Tarano in Sabinus. In 1602—08 by Lucio Antamori.

From Cellini's Autobiography we see that he went to Rome in his nineteenth year, in 1519, entering the bottega of Giovanni da Firenzuola. From a note in Rusconi and Valeri's Vita di Benvenuto Cellini (Rome, Soc. Editrice Nazionale. MCMI. 8°, pp. 857, illustrated) p. 35, it will be found that; quoting from the Archivio di Stato Register of the Capitoline Notarial Records, vol. 139, f. 29—30, the Firenzuola whose name was De Giorgis, was Consul of the Goldsmiths in 1528. With

Giovanni di Caravaggio and Giannotto Giannotti he occupied the same workshop in 1521. Gerolamo Amati, in his "Lettere Romane di Momo" (Roma. Barbera. 1872. 8°. pp. 105) p. 70, corrects the name of Cellini's first master to Fiorenza. His bottega was situated next to San Celso, Giovanni da Caravaggio left it in 1521, and Giannotto disolved partnership with Fiorenza in 1524. Shortly afterwards, however, Cellini left Fiorenza for the shop of Paolo Arsago of Milan (No.: 27.) His departure from the shop of Fiorenza caused that goldsmith's ire and words ensued between Master and workman. Fortunately Antonio de' Fabbri di San Marino, (No.: 3) who was then advanced in years happened to pass and made peace between them. Momo in his "Lettere" already cited, at p. 13 has a chapter on Antonino di San Marino who was one of Raffaello's heirs. This Goldsmith, who is described by Cellini as the greatest in Rome, has been the subject of a paper by Pietro Franciosi (Un Orafo del Rinascimento: M° Antonio da Sanmarino amico di Raffaello Sanzio in Rassegna Bibliografica dell' Arte Italiana. Ascoli Piceno 1907 vol., X. p. 85) Cellini remained with Paolo Arsago about two years. After a brief visit to Florence. Cellini returned to Rome in November 1523, entering the workshop of Sancto de Cola (No.: 6) where he worked with the celebrated Luc'agnolo of Jesi. (Vide: Giovanni Annibaldi: Il Lucagnolo ovvero saggio di Memorie sull' oreficeria di Jesi. Framonti Fazi. 1879. 8°. pp. 164) M°. Sancto was then dead and his son was carrying on the business.

The Archives of the Goldsmiths of Rome have unfortunately suffered from the ravages of time and domestic dissensions[1]). The earliest Record which I have, so far, discovered containing any mention of Cellini is a "Libro delle Entrate e Uscite cominciato ne 25 Gugno 1530" in the writing of the Consul and Camerlengo Francesco Pecorella, when Gaspare Gallo, Francesco di Firenza and Raffaello Fiorentino were also Consuls of the Goldsmiths.

The entry shows the following payments: —

Adi 25 Gugno pacho	felice balla'tt (Ballante) jul.	5
	casspare gallo	5
	m° fioresola	5.
	m° be' venuto	5.
	m° donino	5.
	. . . .	
	ascanjo	1
	. . . .	

These payments are the dues levied by the Guild from master craftsmen and workmen who are members of the Confraternity. The entry bears the approval of Jacopo Balducci, then Mastro in 1531 della Zecca, who, with M° Raffaello Fiorentino, was delegated to audit the accounts of the Camerlengato held by M° Franc° Pecorella, the autographs of both are attached to the Record. Raffaello signs himself: Raffaello dandrei orefice fiorentino.

[1]) Besides the Scomunica already mentioned by me in my preceding Notes against all those who unlawfully detained the Records or property of the Guild of the Goldsmiths or their church, published in 1563, I possess a printed copy of a Notice to the same effect dated 1670.

Digitized by Google

In the „Entrate" for the year 1532, when Giouan Antonio de Alessandro is Camerlengo, amongst other payments are those of:

. . . .

Mr° ben uenuto auto (havuto) jul. 3.
donino di parma 3.
joan pietro criuello 3.

. . . .

Amongst the workmen of the same year are:

. . . . Ascanio priorola julj 1
. . . . Manno 1
. . follica di ben uenuto 1

Follica is evidently Felice Guadagni, Cellini's former apprentice and afterwards his assistant, often mentioned in his Autobiography. Bertolotti (Artisti Lombardi a Roma nei Secoli XV, LVI e XVII. Milano. Hoepli. 2 vols. 8°. 1881. at p. 247 of vol. 1) states that Cellini received his pay as "Mastro delle stampe nella zecca romana in June 1532 through his" garzone Felice".

In the year 1533 amongst others is Chiriaco perusino, and in 1534 Ponpeo de Capitano. In 1536 under the Camerlengato of Francesco de Leis there are the following entries: . . . .

Tobia paga juli 3
Be uenuto 3
Mano fiorentino 3
Ludouico de Capitanis 3

In this year also there is a payment for a "lavorante" of Cellini. Anno 1537 . . . .

Manno fiorentino paga
Mr° felice di ben uenuto paga per lauorante
M° Tubia milanesi paga per tre lauorantj
M° francesco da ualentino per duj lauorantj
francesco de leis do.
ferrante napoletano

In the same year Donino dela ripa is Sindaco.

In 1537 Cellini went to France, returning to Rome in the autum of 1538. In a note to Rusconi and Valeri's Vita of Cellini the will of Felice di Tommaso Guadagni, orefice fiorentino is quoted at page 244, note 24. During Cellini's absence in France his workshop was carried on by Felice.

The following is a transcription from the Entrate and Uscite, of 1530—46.

Adi 25 di giugno 1538

Io gasparri de galli orefice al presente cõsole / camerlingo dilla uniuersità delli orefici / in Roma facio noto in questo foglio tutta la / intrata di ditta uniuersità.

Digitized by Google

Inprima mastro giulio paduano in borgo △ 3 2t

da mr° tubia milanese
da francesco de ualētini
da mr° ferate napoletano
da m° janiacomo daparma

Rafaello fiorentino
Donio daparma
jouanmaria da camerino
Janoto fiorentino
felice di benuenuto
juūa pietro dauiguuaro
domenico da uiguuaro
jeronimo in botega del criuello
Joūa pietro criuelli
giouani balduci mastro di zecha
Raineri spagnolo
Nicolo Romano
felice da galese
francesco dalesso
mano fiorentino
benedetto ditto priore
frācesco de leis
Claudio frācese
Alisandro da macerata
bartolomeo da como
jeronimo della uitura
Antonio spagnolo
giouan antonio de alisādris
joūa sardo
Tomaso da perosia
(recto) Marchione romano
consaluo spagnolo
mario inferreri
felice ballante
frācesco pergolella
janbatista rosini
ludovico di capitani
jeronimo della barba
calistro in piazza giudia.

After this follows a list of lavoranti.

In the payments for the year 1542 under the Camerlegato of Francesco larco spagniolo occur the following . . . . .

mr° donjno de caradosso
manno fiorentino
michele sardo
felice fiorentino
(and every year): Claudio francese
zanobio di lorenzo fiorentino.
Geronimo was a lavorante with felice fiorentino.

In 1543 Camerlengo: Tomaso perugino . . . . .
. . . . . . felice di ben uenuto . . . . . pays his dues.

In 1544 M° pippo in bottica di be uenuto pays dues.

A "M° pippo da fiorenza a canto de la bancha" pays dues on his own account in the previous year.

In 1546 M° felice pays for two lauoranti.

In 1550 there are payments of dues by: tubia came'rio milanese, consolo; donino de ripa, console; Giacomo di passari, camerlengo; Manno fiorentino; Ponpeo faneti; Claudio francese; ieronimo da carauaggio was employed by tubia milanese, Arigo, todero, franceschо, gelfe, fiaminghi, were all employed by Francesco valentino. Gelfe in 1552 is described as a Tedesco. In 1550 there is also a Pierantonio de Benuenuto and another Fiamingo called Dauite. In 1552 and 1553 Manno continues to appear. In 1552 there are records of a Valerio Venetiano and Valerio Padovano. The Spanish goldsmith de Larcon was Consul in 1552 and Tomaso de Christianis in 1553. Manno's other name was Sbarra. He was Consul in 1561. On him there are various notes. (Amadio Ronchini: Manno orefice fiorentino. In Atti e Mem. delle R. Deput. di Storia Patria per le prov. Modenesi e Parmensi, vol. VI. Also separately. Modena. tipog. Vicenzi. 1873. 4°. pp. 11. Corn. De Fabriczy: Manno, orefice Fiorentino. In Archivio Storico dell' Arte; vol. VII, p. 149. Roma, 1894) Bertolotti; Einige unbekannte Familiennamen berühmter Künstler. Stuttgart. 1880) Manno also held office at various dates till 1574. Francesco de Leis died between the 15th and 29th of June 1561.

Antonio de Gentilis begins to figure in 1562; Alberto San' gallo from 1563. Bertolotti (Artisti Lombardi, p. 314) states that Alberto Sangallo, orefice Milanese is mentioned as issuing a power of Attorney in 1554; that he entered into a partnership with Francesco de Magnis, Comasco, in 1561 and that the association was for two years. Bartolomeo Perrinj, Consul in 1563 died before October of the same year. He left his administrative accounts involved. On March 27 1565 the Goldsmiths met in order to deliberate on a proposal by the widow, Madonna Susanna, wife and heir of Bartolomeo da Ferrara, of the following objects in settlement of the debts of her husband: certi vezzi o corone de corallo cio è doi corone de coralli; e sette pater nostri grossetti d' oro, tramezzati, una corona de granati con sei paternostri d' oro vn' vezzetto de granati con quattro paternostri d' oro et vn' libretto d' oro attaccato da mettere muschio con una pernuzza attaccata. Vn' altro vezzetto simile de granati con madre perne legato in oro, doi madaglie con li camei legati in oro, doi pendenti da mettere al collo le quali robbe sono statti mostrati per Manno sbarra e

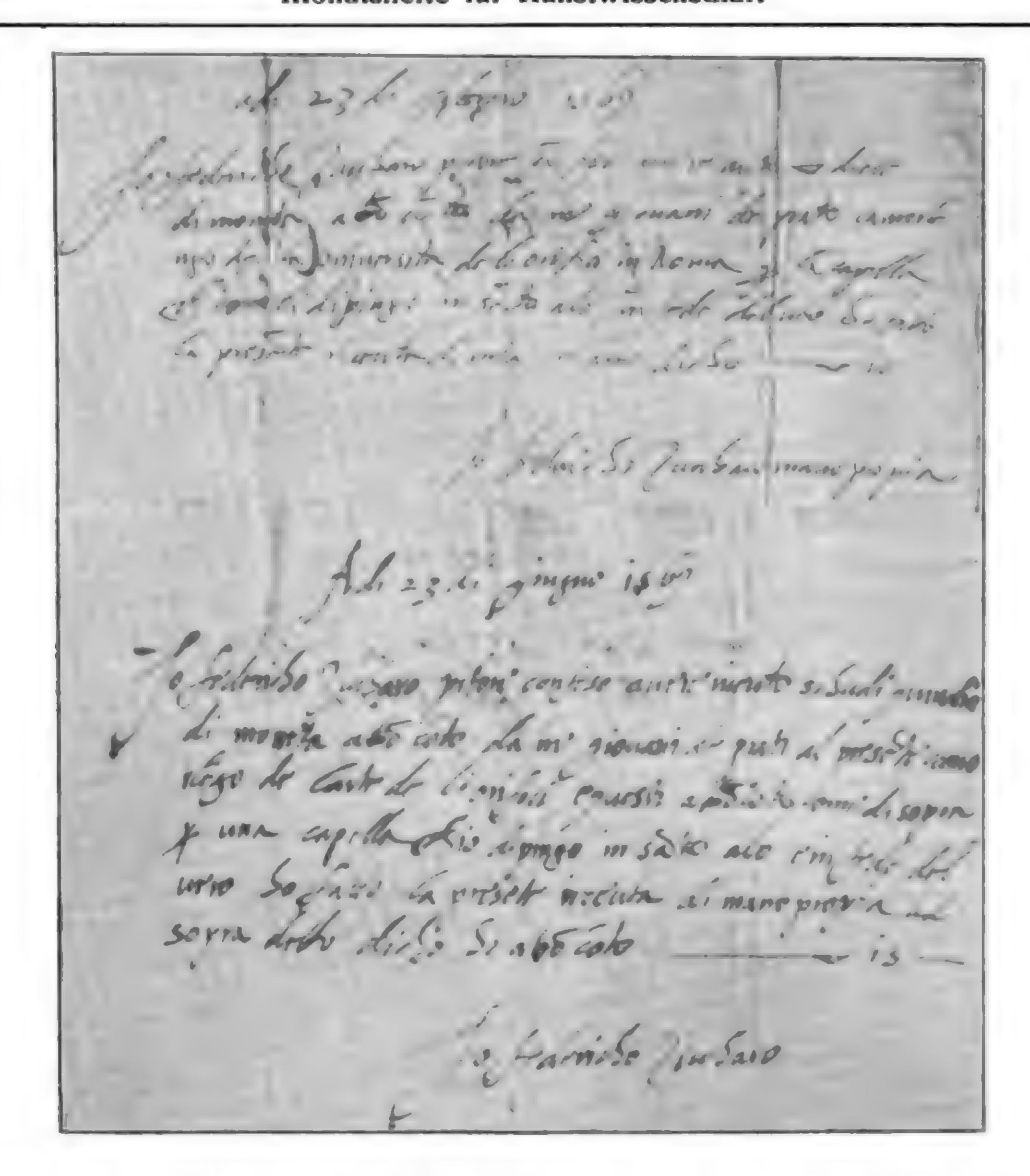
M° ottav. de pecorellis. In 1566 (July 19) the Goldsmith met in order to discuss the Bando limiting the sale of bracelets, pearls, frontali and other things mentioned in the Pragmatica of June 1566. On August 3 of the same year a contract is made with the Sculptor Dante Parentini for the construction of a chapel in the church of S. Eligio. This man is described as "Dantes quondam Tome parentinj florentinus". He was employed in the Vatican in 1562—63 (Bertolotti: opera cit. I. p. 115). On October 15th of the same year a meeting is held to discuss the refusal of Bartolomeo da Como to pay the dues of three juli a year as a mastercraftsman. He justified himself by pretending that he was a jeweller and not a goldsmith. As many of the members of the Guild were absent they where fined. In consequence at the meeting held in January 1567 no less than 42 Goldsmiths appeared besides the Officebearers. On Oct. 20 1567 a meeting was held on the subject of the arrest of certain goldsmiths for having mounted Agnus Dei (of wax) in gold and silver. This enterprise was only permitted under a license from Cardinal Sauello, in whose prison the men lay. The Goldsmiths agreed to pay the necessary expenses of liberating the prisoners.

On September 14. 1568 Cardinal Sauello issued the following Bando:

Considerando quanto dispreggio et vilipandio delle cose sacre et scandalo del Mondo sia generato alle uolte vendendosi li Agnus Dei Benedetti ouero tenendoli publicamente a uendere et per mostra nelle botteghe et altri lochi et nel miniare a pingere et acconciare detti Agnus Dei, Volendo ouuiare simili inconuenienti Per tenore del presente Bando di ordine espresso di nostro signore uiue vocis oraculo a noi fatto si ordina prohibisce et comanda che dal giorno della publicazione del presente nissuno Pittore o miniatore ardisca ne presuma de miniare ouer pingere Agnus Dei, et nessun orefice o tornitore ouuero qualsiuoglia altra persona di qual si uoglia stato o, condittione eccetto le persone che sarranno in sacris quali haueranno la licentia sopra de cio da nostro signore quale ha reuocato et reuoca tutte le licentie fino al presente giorno concesse che nissuno ardisca ne presuma ornare et acconciare ouero incassare Agnus Dei et che nessuna persona di qualsiuoglia stato grado dignita o condittione che ardisca mutare la forma delli Agnus Dei leuando la cera ouera aggiungendol et ancora ardisca ne presuma de uendere alcuna sorte di Agnus Dei ne tenerli guarniti o, di guarnire nelle botteghe, o altri loghi in mostra, ma si possa uendere l'ornamento sotto pena die dugento scudi d'oro da applicarsi alla Cam-Aplica et lochi pij a nostro arbitrio della carceratione et tre tratti di corda et altre pene corporalj reseruate al nostro arbitrio, et se si trouera alcuna persona che habbia ardire di fabricare Agnus Dei falsi oltra la pena sopra incorrera nella pena di falso alle quale pene contra di tutti si procedera irremisibilmente. Volendo che pn̄te nostro Bando attaccato et publicato nelle lochi soliti habbia la medesima forza che se fosse personalmento intimato et in fede dato in Roma nel palazzo della nostra solita residentia questo 14 di settembre 1568.

In 1573 the Goldsmiths apparently succeeded in being allowed to make mounts for Agnus Dei.

In 1567 a Battista Zuccari is mentioned as a Goldsmith. In 1569 Federico



Zuccaro, the painter, acknowledges the receipt of payments for a Chapel painted by him in the church of S. Eligio. His autograph is given here.

Loudouico Cardosio's name appears in the years 1572, 1573, 1574 and 1576. Alberto Sangallo till 1574. G. B. Sangallo in 1607. This year Antonio and Pietro Gentile also appear.

The Church and the chapel of the Tre Re Maggi being in ruins, in the year 1594, the Guild had them restored: „. . . la nra università, con l'elemosina ritratte, dalle la medesima risarci, e rifondo detta cappela, come anche quella fece ritoccare da Federico Zuccari, celebre Pittore in quelle parti doue haueua patito il quadro" . . . . .

The present altar piece representing the Tre Re Maggi was painted by Francesco Romanelli according to a contract, dated June 12 1639, between him and Franzesco Spagna goldsmith, for 150 scudi. The work was finished and paid for in 1640.

Digitized by Google

As I have shown elsewhere the Church of S. Eligio was rebuilt on several occasions. On December 6 1514 a Deed was drawn up by the Notary Stefano de Amphoris from which the following is an extract:

. . . . questi (Rafaeli Casali & Mario Millini d'ordine della Santità di Nro Signore) dovendo demolire case e edificij sacri per ridurre a dritto linea le strada publiche di Roma . . . con autorità dell' loro officio fecero demolire la . . . nostra chiese, che prima con minacciar in parte era diroccata assieme con un orto contiguo alla medesima, con cedere a fauore della nr̄a uniuersità altro sito in numero di canne 7 per poter iui fabricare altra chiesa".

The „facciata" was built by Giov. Maria Roncarioli in 1620 (Reg. of the Notary Taddeo Raimondi) under the supervision of the architect Giov. Maria Bonnazzi.

Original plans of the church of S. Eligio drawn up in 1625 by the architect Francesco Ferruzzi are to be found in the Archives of the Guild, vol. A, fol. 124.

Rocco Seuero, pittore, is employed in decorating the church in 1594.

In 1590 Paolo Tornieri, Argentiere, makes a basin and two small ewers for the uniuersità. In 1599 there is a payment to Pietro Busi for two small candle sticks of silver.

In a Deed drawn up by the Notary Marcus Antonio Brutus, Romanus, dated January 3 1595, Bernardino Passari (No.: 42) figlio del pittore Jacobo, Romano, sells a house situated in Via Giulia to the Guild. His wife's name was Catherina Oruiete. This must evidently be a Grandson of the Bernardino Passari who was one of the promotors of the Guild of the Goldsmiths in 1509. That Goldsmith died in 1527, at the seige of Rome. Antolini quotes the inscription to him placed on the belfry of the church of Santo Spirito in Rome [Vide also L. Pierret: Breve cenno storico su Bernardino Passari, orefice Romano. (Roma. Fratelli Centenari. 1885. 12°. pp. 11.)]

Joannes quoudam francisis de Vechijs de burgo St. sepulchri, pictor on April 21st 1574 engages to paint a chapel of the Nativity in the church of S. Eligio, to be completed by Christmas in the same year.

Under the Camerlengato of Giovanni Giardini, during the Pontificate of Clemente XII, the Sigillari were associated with the Goldsmiths in the same Guild. One Matteo Pichler, "orefice sigillaro et intagliatore di cogni" submits a petition for admission to the Guild. Mariano Menghi, Palermitano and Giuseppe Martelli of the same origin also ask to be admitted as Silversmiths. Cosimo Cennini mentions the late goldsmith Domenico Cennini as his brother.

In 1621 the Università admitted the Tornitori of Gold and Silver to benefit by the doweries for young girls provided that the Gold and Silver Turners handed over their sweepings for the benefit of the church of S. Eligio.

In 1625 the heirs of Diomede Vanni, Girolamo Donati, Pietro Spagna and Lorenzo Brusolini left 400 scudi to the Università.

In 1633 a Girolami Donati juniore is mentioned. In 1736 Giov. Pietro Pullini and Clemente Poeta, one a lavorante and the other a mastercraftsman proposed to the Santa Sede to farm the marking of gold and Silverwork for nine years paying the sum of 500 scudi. This the Università protested against. On September 13 1739 one of the Consuls of the Silversmiths was imprisoned and released on the following

Digitized by Google

evening for having, at a public assembly, revealed the project owing to the scarcity of currency of a limitation by the Papal Authority of the shops of the Goldsmiths. (Vide. MS. Diary in Archivio Capitolino. Rome.)

In the Libro d'Entrate e Uscite 1705—1729 there is the following entry of jewels (Giovanni Giardini is Camerlengo. Juli 1 1703 to June 30 1704:)

un paio di nauicelle smaltate
un paio di cappij smaltate senza perle e senza
spillone; un paio con perle e cappio;
cerchietto d'oro con pietra di acciaro
cuchiaro di argento alla franchese;

From the "Libro de Inventari de Mobili dilla Chiesa di S. Eligio", 1597 to the year 1658 it will be seen that there is a note dated July 15 1597 showing that all the precious things have been sold. The following from the Inventory is interesting as some of the Items still exist: —

Un libro delli Statuti della nr̄a Vinversità cioè l'originale del 1509 sotto il Pontificato di Giulio II —

Ite un libro doue è descritta la uita de st° Eligio (Described by me in the Notes already referred to above)

Vn altro libro de statuti con la coperta de corame rosso, cioé la copia die detto originale

Vna supplica di Papa Giulio 2° che conferma li statuti di detta arte, et che prohibisce il lauorare oro et argenti bassi —

Vna prouisione fatta dal Illm° Cardinale Sta Fiore già Camerlengo sopra li detti ori et argenti del' anno 1563 —

Vn' decreto fatto in piena congregatione che le banche se applicano tutte alla chiesa, sotto il 15 de settembre 1575, qual'sta nel libro. Il Breue di Nro Signore Papa Gregorio xiij che conferma et amplia li nr̄i statuti sub anulo Piscatorio del' anno 1583.

La sententia in favore del arte data contro li Sr̄i mastri de strada del anno 1577 di giugno in pergamena.

Vn' altra prouisione ottenuta in piena Camera Aplica sopra gli ori et argeti che si deueno lauorare, ad 15 de luglio 1571 —

Vn libro grande doue sono tutti li decreti dell' arte —

Vna Inhibitione in papiro fatta contra bancherotti die Roma da Monsḡr de Corfu del 1575 tutte dette scritture sono dentro una latta stagnata.

Vn libro in foglio bombacino coperto di corame doue sono tutti li Instrumenti spettanti alla chiesa di detta Vniuersità . . . .

Una Inhibitione fatta sotto di 6 d'agosto 1565 del Cardinale Camerlengo che non si possano cauare argenti fuora di Roma . . . .

Vi è una pera di metallo che è il peso di una libra di zecchа et sei tocche de oro. Vi è il sigillo la chiaue della zecchа et la chiaue del archiuio . . . .

La tauoletta con li nomi de mastri . . . . . .

Such is the new material which I have been able to gather regarding the Goldsmiths of Rome under the Papal Authority.



Wolgemuts Gehilfen in Feuchtwangen und Hersbruck

Ein Beitrag zur Wolgemutforschung

Von Ignaz Beth

Dem Problem „Wolgemut" weichen nicht selten auch jene Forscher in weitem Bogen aus, die gerade verpflichtet wären, in den sauren Apfel zu beißen. Doch wenn sie sich um die Stellungnahme zu einem der Hauptprobleme der deutschen Kunst des XV. Jahrhunderts drücken, so werden sie wohl ihre guten Gründe dafür haben: es ist ein allzu schwanker Boden, den man bei der Nennung dieses Namens betritt. Weiß man doch mit dem überreichen Material nichts Rechtes anzufangen, wenn man sicher gehen will. Denn wenn auch Thodes Vorgang: aus dem beglaubigt Wolgemutschen Zwickauer Altar und der Predella des Schwabacher Altars seine authentischen Kennzeichen abzuleiten und nach diesen sämtliche Zuschreibungen vorzunehmen als richtig im Prinzip anerkannt werden könnte, so muß man doch nach der ablehnenden Aufnahme seiner Resultate, und vor allem des Endresultates recht skeptisch werden. — Ist es aber auch so verwunderlich, wenn es vielen widerstrebt, im Lehrer Dürers eine unheilbare Philisterseele zu sehen, aus seinem Geschäftssinn — eine Nüchternheit seiner Gestaltung abzuleiten?

Da nun einmal Urkunden im Stich lassen (beispielsweise bei dem Hallerschen Heiligenkreuz Kapelle-Altar) — oder gar verwirren (beim Peringsdörffer- oder Schwabacher Hauptaltar) bleibt kaum etwas anderes übrig, als dem Wesen Wolgemutscher Kunst negativ, durch Ausscheidung von Gehilfenhänden, beizukommen. Dieser Weg wurde ja teilweise schon von früheren Forschern betreten, nur dachte man auf das Wesen dieser mythischen Gehilfen nicht näher eingehen zu müssen; erst Dörnhöffer hat neuerdings mit besonderem Geschick das Ausscheiden der fremden Hände versucht.[1]) Mein Beitrag bezweckt in erster Linie das Sondern zweier ausgesprochener Individualitäten; wer darin nur ein Herausstreichen Namenloser sehen sollte, den möchte der Verfasser nicht im Zweifel darüber lassen, daß es sich hier nicht zuletzt um das oben erwähnte Ziel handelt. —

Nun aber könnte man gegen diesen Vorgang eine petitio principii einwenden, da ja vorerst feststehen müßte, woraus man auszuscheiden habe. Allein es bedarf nur einer eingehenden Vertiefung in die Nürnberger Kunst des ausgehenden XV. Jahrhunderts, um auf das stark ausgeprägte Wesen dieses produktiven Künstlers zu stoßen, der nichts weniger als ein Proteus war. Denn nicht in der unklaren Vorstellung über Wolgemut lag der Fehler der Forscher, auch der älteren und der ältesten, sondern in der übereilten Synthese, die sie zu zeichnen sich für berechtigt oder gar verpflichtet hielten. Wenn ein Hotho 1843 sagt „Scharf zu individualisieren, ist Wolgemuts Hauptproblem", so wird er sich wohl das Richtige dabei gedacht haben, doch blieb

---

[1]) Fr. Dörnhöffer, Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei im Rep. f. Kw. XXIX, 421 ff.

Digitized by Google



Abb. 1. ALTAR IN FEUCHTWANGEN
Inneres Flügelpaar □



Abb. 2. ALTAR IN FEUCHTWANGEN
Äußeres Flügelpaar □

Digitized by Google



Abb. 3. ALTARWERK IN HERSBRUCK
Dornenkrönung Christi □

diese Behauptung ebenso vage, wie etwa die Schnaases von „der spießbürgerlichen Steifheit und Gleichförmigkeit heiligen Ernstes." Das inzwischen reich angewachsene Urkundenmaterial glaubten Forscher der nächsten Generation zu endgültigen Schlüssen verwerten zu können, welche wieder das Bild eher verschoben, als klar umrissen. Man müßte eben soviel Zurückhaltung auftreiben können, um mit einer vorläufigen Vorstellung über Wolgemuts Typenvorrat und Kompositionsart an das Herausschälen und Ordnen seines Werkes heranzutreten.

Allerdings dürfte man bei dieser Methode nicht allzu fest an Benennungen sich klammern, und wenn z. B. festgestellt wurde, daß der Hofer Altar (von 1465) Wolgemutsche Art aufweist, gleich zur Behauptung schreiten, er wäre von Wolgemut. Die Feststellung so weitgehender Analogien zwischen diesem und dem Schüchlinschen Tiefenbronner Altar, daß sie an Wolgemut als einen (wohl nur die Vorderseiten[1]) ausführenden) Gehilfen denken lassen und z. B. Harzen zur Annahme derselben Meisterhand bei beiden führten,[2]) könnte sich ganz gut mit solchen Tatsachen

[1]) Vgl. Reber, Stilentwicklung der schwäbischen Malerei. — Sitzb. d. bayr. Akad. d. Wiss. 1894.

[2]) Anzeiger f. z. K. VI, 28.

Digitized by Google

in Einklang bringen lassen, wie der Ausführung der für Wolgemut urkundlich beglaubigten Altäre durch seine Gehilfen. Wie bei so mancher Hypothese würde sich dann vielleicht von selbst manches einfügen, das anfangs ohne Belege dastand.

Besonders klar liegt der Fall vor bei dem 1484 entstandenen Altar in Feuchtwangen, über den Gümbel vor vier Jahren interessante Urkunden veröffentlichte.[1]) Daß hier, außer an den Staffelbildern, des Meisters Hand auszuschalten ist, war von vornherein für jeden Beschauer klar, wurde auch von Dörnhöffer bald darauf festgestellt,[2]) der zugleich den Maler der Altarflügel mit dem Gehilfen des dritten Flügelpaars am Altare in der Hallerschen Heiligen Kreuz-Kapelle identifizierte. Diese Zusammenstellung mußte sofort jedem einfallen, der diese äußeren Flügel mit ihrer ausgeprägten Eigenart im Gedächtnis behalten hatte. — Ob der Maler mit jenem Ulrich Maler (der auch als „Ulrich Schnitzer" auftritt)[3]) der Feuchtwangener Urkunden identisch ist, fällt dabei nicht so sehr ins Gewicht, kann aber zur vorläufigen Bezeichnung seiner Persönlichkeit dienen. Seine „reichere, poetische Empfindungsart" konnte sich freilich in dem bescheidenen Altar kaum sehr entfalten, immerhin verstand er es, in klaren, abgewogenen Kompositionen, den Ruf des „Ateliers" aufrecht zu erhalten, und sich neben des „Chefs" Predellenbild zu behaupten. (Abb. 1.) Seine Neigung zu länglichen Bildungen des Gesichtes und der Extremitäten, den milden, oft befangenen Gesichtsausdruck kann man nach Belieben in beiden Altären verfolgen. Die Typen wiederholen sich auffallend oft, was auf keine große Erfindungsgabe schließen läßt; der alte Mann mit dem grauen Bart, und der Erwachsene mit einem schwarzen kehren immer wieder. Die Verkündigung der Außenflügel läßt trotz der Übermalung seine Hand erkennen, obgleich sie eine Kopie nach dem Schongauerschen Stich (B. 4) ist.[4]) (Abb. 2.) Sonderbar ist, daß Vischer die Hand dieses Meisters in einem (!) der inneren Flügelbilder zu sehen vermeint; doch wohl nur einem Versehen ist Thodes Behauptung zuzuschreiben, daß ihm diese Flügel nicht nur „derber und roher" erscheinen, sondern daß er sie „von einem Schüler nach der Vorzeichnung Wolgemuts gemalt" haben will, und sich noch auf die Autorität Vischers — unerfindlich, woher — stützt. Der schiefen Wertung dieses Flügelpaars entspricht eine solche der inneren und der innersten Flügel, die für W.s Art doch besonders charakteristisch sind.[5]) —

Und hier, an dieser Stelle in Thodes Gedankengang, müßte eine Überprüfung seiner wertvollen Untersuchungen einsetzen. Er begnügt sich nämlich nicht mit einer Feststellung Wolgemutscher Arbeit am ganzen Altar, sondern konstruiert aus dem Stegreif seine bekannte Theorie von Wolgemuts Rückentwicklung, vom Verfallen in Schablone usw. Und doch ist dieser Hallersche Altar wie wenige geeignet, des Künstlers stetige, naturgemäße Fortschritte darzulegen. Für einen unbefangenen Blick zeigt der Hofer Altar der sechziger Jahre viel eher schablonenhaftes Nachziehen

[1]) Gümbel, „Ein neuer Wolgemutaltar" — Rep. f. Kw. XXVII. — 450.

[2]) A. a. O., S. 451.

[3]) Gümbel, „Nürnberger Meister in Velden" Rep. f. Kw. XXVII, 332.

[4]) Eine ähnliche Variation des Stiches ist die „Verkündigung" im Bayr. Nat. Mus. Nr. 280.

[5]) Photographische Reproduktionen nach dem Altar gab 1888 Leyde in „Perlen christlicher Malerei" heraus.



Abb. 4. ALTARWERK IN HERSBRUCK-DELBERG

erlernter Striche, wenn man von seinem frischen Landschaftsgefühl absieht, und auch der Zwickauer Altar der siebziger Jahre steckt noch in der alten Überlieferung — wieder abgesehen von der Farbengebung. Aber wenn Vischers treffliche Beobachtung der „fast stechenden Blicke und der eingekniffenen Oberlippe in Zwickau, die einen naturwüchsigen Schatz von zäher Schaffenskraft verkünden",[1]) stimmt, so drängt sich hier, in diesem Hallerschen Altar der achtziger Jahre,[2]) dem Beschauer eine Ansammlung von lebenswahren Typen entgegen, welche dann in den Seitenkapellen der Lorenzkirche (Katharinenaltar) und der Sebalduskirche, im Hallerschen Epitaph des Germanischen Museums, in Schwabach — mit einer mathematischen Sicherheit wiederkehren. Es ist immer die dünne feine Haut, die schmiegsam sich an das Knochengerüst der leidenschaftlich erregten, oder in asketischem Brüten verharrenden Männer legt, es ist die mollige Fettschicht in den Frauengesichtern mit ihrem züchtig verschämten Blick, es ist überhaupt ein nicht zu verkennendes tiefes Innenleben, das wir hier wahrnehmen, und welches vermöge einer eigentümlichen psychischen Potenz sich wohl vom gestaltenden Künstler, von seinem hageren, grausam durchfurchten Antlitz auf die von ihm geformten Porträtköpfe, etwa eines Perckmeister (Germanisches

[1]) Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 394.
[2]) Retberg datiert ihn 1486.

Digitized by Google

Museum),[1]) oder der heiligen (porträtierten) Bischöfe der mannigfachen Predellen überträgt (Cosmas und Damian des Peringsdörffischen, Johannes des Schwabacher, die Evangelisten des Feuchtwangener usw. (vgl. Abb.) Die Wucht seiner Persönlichkeit ist es wohl, die ihr Lasten auf dem Kunstbetrieb zweier Generationen zu erklären vermag.

Wolgemuts weitberühmte Werkstätte mußte eine faszinierende Anziehungskraft auf die ganze Künstlerschaft üben, wenn eben Künstler von ausgeprägter Individualität sich dazu verstanden, in seinem Atelier, auch an untergeordneter Stelle zu wirken. Es mußte eine Ausnahme sein, wenn in Nürnberg oder der Umgebung ein größerer Altar an einen anderen Meister in Auftrag vergeben wurde; und auch dann mag wohl die Tradition das Werk mit dem großen Meister in Verbindung gebracht haben.

Ein Beispiel eines derart zähen Festhaltens am Wolgemutschen Ursprung bietet der Hersbrucker Altar. War es auch Dörnhöffer erst, der entschlossen die ganze Folge aus dem Werke des Meisters ausgeschieden hat,[2]) so ist nicht zu vergessen, daß schon Vischer vor 20 Jahren außer dem „Tode Mariae" nichts Eigenhändiges daran gelten lassen wollte und in diesem einzig schönen Gemälde sich veranlaßt fühlte ein „Aufrauschen voller Inspiration, einen Moment der Entbindung vom Banne seiner (Wolgemuts) Natur zu sehen, so daß man hier fast an einen Einfluß oder Anteil eines hervorragenden Gehilfen — etwa seines jungen Lehrlings Dürer? — annehmen möchte." Freilich deutete Dörnhöffer diese Diskrepanz in anderer, ja umgekehrter, Richtung um, doch dürfte seine Beweisführung überzeugend genug sein, um das Resultat festzustellen: „Was an den Hersbrucker Bildern mit Wolgemuts Bildern übereinstimmt, ist Gemeingut der Nürnberger Zeitkunst." Nicht abzuweisen aber ist die Annahme etwa einer verschollenen Predella mit Wolgemuts eigenhändigen Darstellungen; dann würde man vielleicht eine neue Analogie zu den oben erwähnten und somit eine Erklärung für die traditionelle Benennung haben.

Bei näherer Prüfung des Altars bestätigt sich der erste Eindruck, daß die innersten Flügel, der „Tod Mariae", und „Anbetung der Hirten" von derselben Hand sind, wie der Passionszyklus, Qualitätsunterschiede in der Ausführung zugestanden. — Obgleich Thodes vorgefaßte Meinung von dem Meister, dem zwar eine „anmutig vornehme, empfindungsvolle Frauengestalt" zuzumuten war, keineswegs aber „so furchtbare Karrikaturen, solche bösartige Verbrechergesichter wie die der Schergen", eine stilkritische Wertung verdunkelt, so steckt doch in dieser Gefühlsäußerung eine richtige Beobachtung; denn wenn auch Wolgemut ganz gräuliche Schergenfratzen auf dem Gewissen hat: solche wie die Hersbrucker hat er nie gemalt, richtiger gesagt, hätte er nie malen können. Es sind eben andere Menschen und es dünkt mich, man kann gut ohne die Thodesche Verdammung mitzumachen, sie mit Dörnhöffer einem anderen Meister zuweisen. Die Charakteristik, die er von dem Künstler gibt, scheint mir sehr zutreffend, erwähnt aber nicht einen Unterschied, den ich für sehr wichtig, ja ausschlaggebend halte. Wolgemuts Gesichter, teilweise auch Gestalten, entfalten sich, gehen auf in der Fläche. Ihre Gesichtszüge leben von der Linie, die den Ausdruck bestimmt und darin ist er Meister, wenn auch ein einseitig begabter. — Die

[1]) Mit einem „W" bezeichnet.

[2]) A. a. O., S. 453.

Digitized by Google



Abb. 5. Passionsfolge im Bayr. National-Museum
Ecce Homo

Lippen verzerrt meist eine nervös zuckende Grimasse, die Nasenflügel sehen gekniffen aus, die Augenbrauen gewinnen erheblich an Ausdrucksfähigkeit und was dergleichen sonst im einzelnen von Vielen bereits bemerkt wurde. Nun ist aber der Hersbrucker Meister in erster Linie ein Plastiker, der im Gesichte Augenhöhlen als solche betont, Nasen als schmale Grate, Lippen als Wulste, Finger als Stäbe behandelt. Von diesem Standpunkt aus wird Dörnhöffers Bemerkung von „der Stellung der Figuren im Raume, die selten klar zum Ausdruck kommt", eher verständlich. Man lasse eben ja nicht aus den Augen den Raum selbst, in dem die Geißelung, Dornenkrönung usw. vor sich gehen. Es sind meist weite Hallen, Teile umfangreicher Baukomplexe, die vielfach überschnitten, perspektivisch ferngerückt, dem Vorgang eine, bei Wolgemut

Digitized by Google

unbekannte, Resonanz verleihen. Und auf den Treppen tummeln sich erregte Volkshaufen, Berittene und Hofleute, zierliche Balustraden krönen Bogenreihen — es ist ein Raumgefühl hier, freilich ein ganz anderes, als bei Meister Michel. (Abb. 3.) —

In feiner Erkenntnis dieses Abstandes der beiden Künstler, wenn auch ohne Präzisierung, spricht Vischer von „Gesellenarbeit", die nicht auf Wolgemuts Rechnung zu setzen sei. — Man kann jene bärtigen Henker und ihr Treiben kaum besser bezeichnen als durch wörtliche Anführung dieses trefflichen Passus [1]: . . .

„Jene linkischen, halb stockenden, halb fahrigen Bewegungen, welche für sich betrachtet, geradezu tölpelhaft wirken, jenes Durcheinander dünnbeiniger Menschengestelle, jenes vielfache Zickzack und Gehäcksel von gekrümmten Gliedern, eckigen Falten, knickbeinigem Schieben und Stoßen wunderlichster Manier, so daß sich der moderne Mensch in einen Anlauf steifgefrorener Bauern und rappelköpfiger Spitäler versetzt wähnen kann."

Nicht unerwähnt möchte ich noch die besondere Art der Baumzeichnung lassen, die das Gewächs als Ballen auffaßt, im Gegensatz zu den vielfach variierten, — das Gerüst der Äste gern bloßlegenden — Wolgemutschen Baumschematen. (Abb. 4.)

Daß die Eigenart des Meisters, einmal klar erkannt, auch in anderen Gemälden aufzufinden sein müßte, sprach schon Dörnhöffer aus; auf seine Andeutungen näher einzugehen, muß ich mir versagen, da ich das Angeführte nur teilweise kenne. Dagegen glaube ich mit Berechtigung eine andere stattliche Bilderfolge dem Meister zuschreiben zu können. Es ist dies ein Gemälde-Zyklus des Bayrischen National-Museums (Nr. 354, 355, 356, 357, 360), der mit noch zwei anderen (Nr. 358 und 359) anscheinend von einem Altarwerk stammte! [2])

Es sind dies: 1. Gefangennahme Ghristi (Rückseite: Spuren einer Reliefdarstellung; 2. Zacharias im Tempel (R. Christus am Ölberg); 3. Dornenkrönung (R. Taufe Christi); 4. Geißelung Christi (R. Namengebung des Johannes); 5. Ecce homo (R. Spuren einer Reliefdarstellung mit der alten Beischrift: Enthauptung). [3]) (Abb. 5.) Gleicher Herkunft wie die ersten vier und zweifellos von demselben Altarwerk sind noch zwei Szenen (358 und 359) aus der Kilianslegende.

Was die Übereinstimmung dieser Gemälde — deren Beschreibung im Katalog nachzusehen ist — mit den Hersbrucker Tafeln für den ersten Blick bestimmt, ist eben jene obengenannte Art der Auffassung, die sich in der Modellierung kundgibt, dann die mannigfachen Durchblicke und die Vorliebe für komplizierte Architekturen, ferner die lebhafte, bunte Färbung (mit Goldgrund). Verwirrend, auch irreführend

---

[1]) A. a. O., S. 395.

[2]) Die Beziehung zum Meister des Hersbrucker Altars wird in dem 1908 erschienenen Katalog des Bayr. Nat.-Museums (von Voll, Braune und Buchheit) kurz vermerkt. Unabhängig von den Katalogisierungsarbeiten unterzog ich im Sommnr 1907 sowohl diese Bilder, als auch die Hersbrucker, die sich damals zur Restaurierung in der alten Pinakothek befanden, einer eingehenden Untersuchung, dank dem Entgegenkommen des damaligen Konservators, Prof. Voll, dem ich an dieser Stelle dafür meinen verbindlichsten Dank sage.

[3]) Zu dem letzteren Bild bemerkt der Katalog (dem ich die Titel entlehne), daß es, wenn auch später erworben, „sich stilistisch wie inhaltlich gut in die Reihe der andern einfügt", was auch teilweise vom Inventar (1822) bestätigt wird.



Abb. 6. Passionszyklus im Bayr. Nat.-Museum
Dornenkrönung Christi ◻

könnte die Umsetzung der Hersbrucker Breitformate in Hochformate sein, da sie eine gedrängte Kompositionsart bedingt; daß der Meister trotz der Beschränkung seiner eigenen Art Rechnung trug und auf die wogenden Menschenmassen in weiten Hallen nicht verzichten wollte, zeugt für eine stark ausgeprägte Individualität — oder Schulung. — Die Einzelbetrachtung fördert überraschende Ähnlichkeiten zutage, deren einige stichprobenweise hier angeführt sein mögen:

Die Ecce homo zeigen beiderseits genau dieselbe Stellung Christi, dieselbe Bein- und Armform, auch die nächsten Begleiter stimmen genau überein, ebenso die Geißelung, nur gegenseitig, auch der Ölberg u. dgl. — Die Typen erscheinen in München um einen Grad roher und wilder als in Hersbruck, was zum Teil auf die geringere Qualität zurückzuführen ist. (Abb. 6.)[1]) —

[1]) Für die Überlassung des Clichés zur Reproduktion bin ich dem Direktor des B. Nat. Museums, Herrn Dr. Hager zu Dank verpflichtet.

Digitized by Google

Ob das Münchner Altarwerk später oder früher als das Hersbrucker entstanden ist, wage ich nicht zu entscheiden; dafür fehlen mir sichere Anhaltspunkte. Wohl aber drängt sich mir die Vermutung auf, daß der Meister kein richtiger Franke war, oder zumindest zur bayrischen Kunst des ausgehenden Jahrhunderts Beziehungen hatte. — Die wuchtige Art der Charakteristik, das jähe Zugreifen und die scharfen Blicke der Männer, die reiche Raumentfaltung, das findet man in den bayrischen Bildern dieser Zeit mehr, denn wo anders. Ich verweise auf die Gemälde des von den Herausgebern des Katalogs neu entdeckten Jan Pollack, der sich in den zitierten Eigenschaften nicht genug tun kann, im besonderen auf die dort abgebildeten Nr. 53 „Geißelung des heiligen Paulus“ und Nr. 54 „Christus vor Pilatus“. Auch er weiß eine vielköpfige Menschenmenge realistischer zu geben, als viele seiner Zeitgenossen [1]) und erzielt mit seiner satten Färbung ebenso dekorative Wirkungen, wie jener Hersbrucker.

[1]) Ob er Pole war, oder nur polnischen Ursprungs, wie Voll vermutet, mag dahingestellt sein — und ist irrelevant.



Studien und Forschungen

EIN KÖLNER HOLZBILDHAUER AUS ROMANISCHER ZEIT

Von Wilhelm Vöge

Es sei gestattet, hier auf den romanischen Engel des Kaiser-Friedrich-Museums zurückzukommen, den ich kürzlich in den Berichten erwähnte.[1]) Er ist vom Merkwürdigsten, was an Holzplastik aus dieser Zeit erhalten blieb; typisch, doch mit erdigem Beigeschmack, mit bäuerlichem Anflug in den betonten Backenknochen, dem lustig geschwungenen Profil (Abb. 1 u. 2). Dieses ist besser beobachtet als die Vorderansicht des Kopfes, wie häufig im Mittelalter, besondersi m gotischen. Mit seinem feinen Gefühl für die Linie faßte es die Silhouette eher und leichter als die Face: wofür eine Fülle überraschender Beispiele an französischen Kathedralen zu finden wäre.

Die Statue ist — bis auf verlorene Teile — so wohl erhalten als liebevoll ausgeführt. Wie gut die Füße waren! Man kann es allerdings nur an dem rechten, auch nur am Originale sehen. Unter dunkelrotem Anstrich kam die ursprüngliche Bemalung zutage: weißes Gewand, weißer Mantel mit goldenen Bordüren. Das lichte Gewand läßt — wie das Thronen — an einen Engel vom Grabe Christi denken, entsprechend Mathäus c. 28 v. 3: erat vestimendum eius sicut nix. Anscheinend für die Profilansicht nach rechts geschaffen (wie auf Abb. 2), wandte die Gestalt sich den von dort kommenden Frauen zu. Sie mag von einem „heiligen Grab" sein.

Was noch zu klären wäre: die Frage nach dem Entstehungsort. Die Fährte zu weisen, erscheint um so notwendiger, als die Herkunft der Figur von Schloß Miltenberg bei Aschaffenburg, wie ich glaube, in die Irre leitete, nicht am Main, sondern am Niederrhein, in der Kölner Gegend, findet sich Verwandtes. Ja, die thronende Maria, die ich hier abbilde (Abb. 3), ist der Berliner Statue so ähnlich, daß beide nicht nur aus einer Gegend, daß sie aus einer

Abb. 1. Holzstatue □
Kaiser Friedrich-Museum Berlin

[1]) Amtliche Berichte a. d. Kgl. Kunstsammlungen, Berlin, April 1908.

[2]) Die fehlenden Flü~el, die rechte Hand, das Szepter und der vorstehende Teil des linken Daumens waren aus besonderen Stücken gearbeitet.

[3]) Die Reproduktion nach einem mir gütigst von Paul Clemen zur Verfügung gestellten Blatt des rheinischen Denkmälerarchivs; eine gute Aufnahme des Bildwerks existiert meines Wissens nicht.

Digitized by Google



Abb. 2. Detail

Künstlerhand zu stammen scheinen. Man sehe das Kopfoval, sein Zusammenschwinden nach oben, die betonten Wangen. Die Augen, ehrlich und nachdenklich zugleich, sind groß aufgetan und liegen doch wie unter schweren Lidern. Die Nase, langgezogen und schwachrückig, der schmale, gepreßte, weltfremde Mund, die überlegen emporgenommenen Brauen sind wie bei dem Engel; auch das Gewand, die im Bogen laufenden Falten vor der Brust der Mutter, unter ihrem rechten Knie; der Treppensaum ihres Mantels, die geplätteten Langfalten links ihres rechten Fußes, die feingeriefelten Faltenpfeifen ihres Untergewandes[1]), die sich, zu dreien und vieren, zwischen und seitlich der Füße finden. Bei dem Kinde vergleiche man auch die Szepter haltende Faust, die geschlossen auf dem linken Knie ruht, u. a. m.

Die Madonna, die jetzt im Kloster Hoven

[1]) Auf der Abbildung ist die Riefelung nicht wahrzunehmen, dagegen wohl an dem Rocke Christi.

im Kreise Euskirchen bewahrt wird[1]), stammt aus der Kapelle von Marsdorf bei Frechen im Landkreise Köln. Aus dieser Gegend und — wie gesagt — wahrscheinlich von demselben Meister wird also auch der Berliner Engel sein.

In der stilvollen Strenge der Falte erinnern diese Arbeiten an die nordfranzösische Plastik aus der Mitte und zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, an die Archivoltenfiguren der Chartreser Westportale etwa.[2]) Der nordfranzösische Archaismus — glaubte man früher — werde wegen seiner streng nationalen Sonderart über die französischen Grenzen nicht viel hinausgedrungen

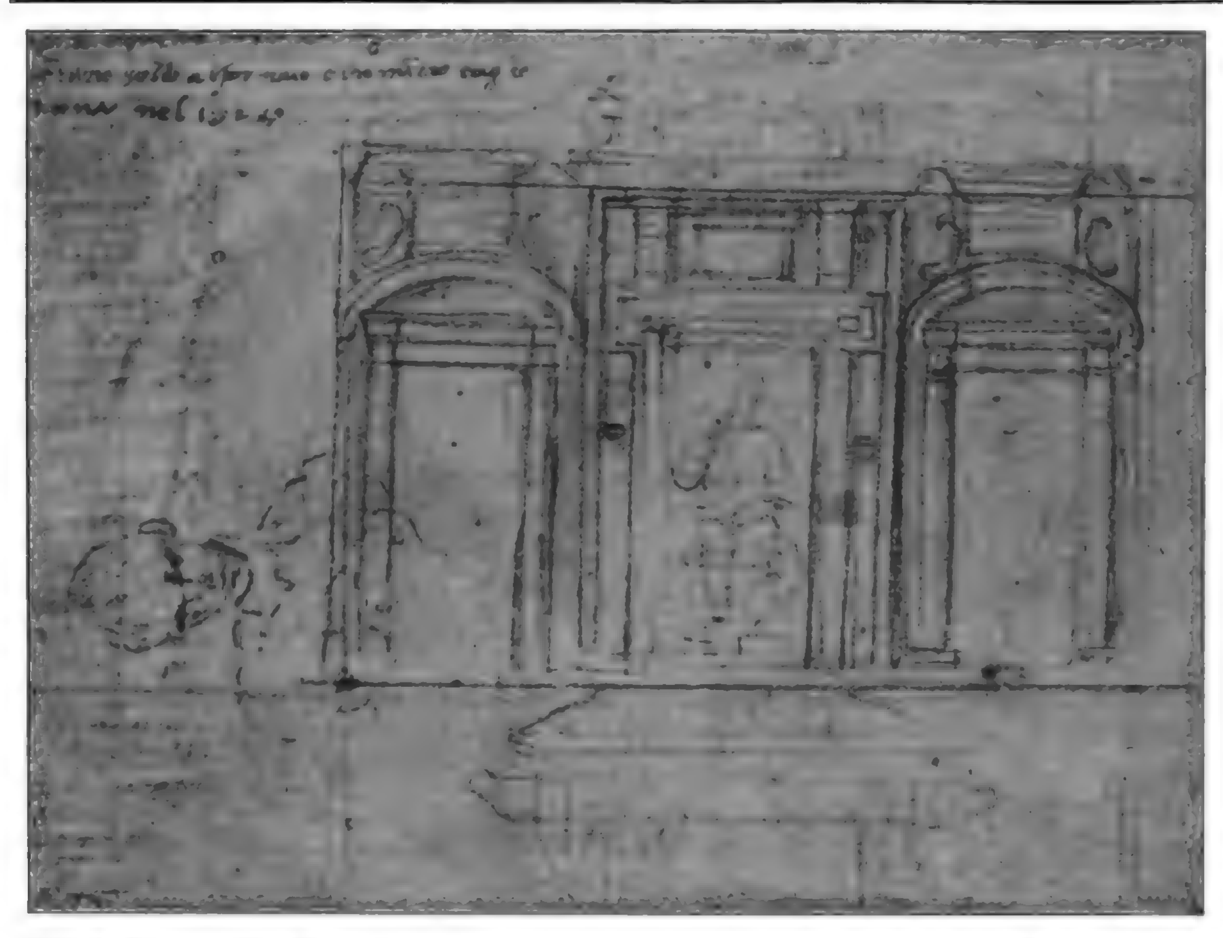
[1]) E. Renard, Die Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen. Düsseldorf 1900. S. 93, Taf. VII.

[2]) Renard setzt die Madonna in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts; zu früh.



Abb. 3. MADONNA IN KLOSTER HOVEN

Digitized by Google



Oxford Michelangelo 42 recto

Photo University Galleries Oxford

sein. Doch gibt es verschiedene Zeugnisse für seinen Einfluß auf die Kunst der Nachbarländer, in Navarra z. B. (Sa Maria La Real in Sanguësa); ja, er scheint in weite Ferne gewirkt zu haben, auf Schweden, wie Johnny Roosval darzulegen bemüht ist.

Ob unsere Kölner Holzstatuen Absenker der großen französischen Schule oder nur interessante Parallelen sind, bliebe zwar noch zu untersuchen.

8

STUDIEN ZU DEN MEDICIGRÄBERN

Von Julius Baum

Im folgenden möchte ich auf vier Studien zur Architektur der Medicigräber hinweisen, die den fleißigen Forschungen Burgers und v. Geymuellers entgangen sind.

Es handelt sich zunächst um zwei Zeichnungen, die einen bisher unbekannten Typus des einsarkophagigen Wandgrabes darstellen. Die eine befindet sich im Brit. Mus. unter Nr. 1895. 9. 15. 507 (früher Malcolm Collection Nr. 70). Sie ist 0,185 m hoch, 0,180 m breit und mit der Feder gezeichnet. Schon Berenson hat sie unter Nr. 1527 der Drawings erwähnt, aber irrtümlich für eine Studie zur Architektur der Laurenziana gehalten.

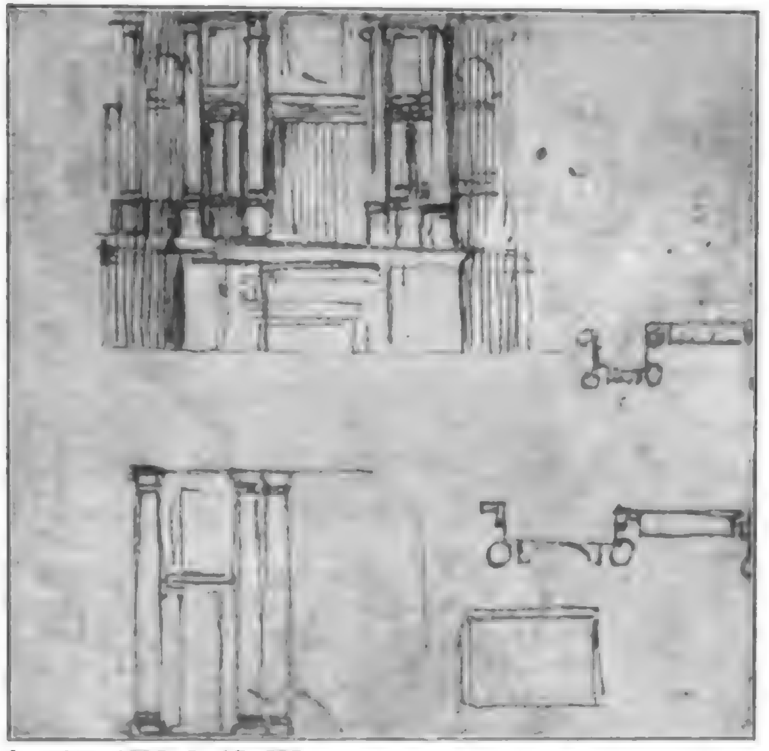
Sie gibt den Aufriß eines einsarkophagigen Grabes mit Sockel und einem Hauptgeschosse, das durch untergeordnete Gesimse nochmals in einen unteren und oberen Stock geteilt wird. Daneben befinden sich zwei Grundrisse, von denen der untere dem Hauptgeschoß in Gesimshöhe zu entsprechen scheint, links unten eine Variante des Aufrisses mit Doppelpilastern.

Sockelunterbau mit zwei für eine rechteckige Nische Raum lassenden Verkröpfungen, vor welcher der ganz schlichte Sarkophag steht. Auf den breiten Sockelverkröpfungen erheben sich je zwei Säulen, zwischen sich Raum für je eine untere Nische und ein oberes Wandfeld lassend. In der Mitte unten tiefe, etwa quadratische Nische, oben kleineres, wiederum quadratisches Wandfeld. Ganz außen rechts und links noch zwei halbrund geschlossene Nischen.

Digitized by Google

Die Zeichnung lehnt sich im System noch ein wenig an das Triumphbogenmotiv an, wie es die Blätter im Brit. Mus. 1859. 6. 25. 545 oben und 1859. 6. 25. 559 zeigen. Daß es sich um eine Studie für die Medicigräber und nicht für die Laurenziana handelt, lehrt der Sarkophag. Zu der Zeichnung in der Casa Buonarroti, Cornice 3, Nr. 104, Frey, Handzeichnungen, Tafel 95, besteht keine Beziehung.

Mit dieser Zeichnung verwandt ist das Blatt in der Casa Buonarroti Cornice 28, Nr. 46. Es ist 0,141 hoch, 0,145 m breit, und gleichfalls mit der Feder gezeichnet.



London 1895. 9. 15. 507

Die Verwandtschaft erstreckt sich vor allem auf das System des Aufbaues. Auch hier ist eine breite Mittelnische, von schlanken Seitenfeldern eingefaßt. Während aber auf dem Londoner Blatt die horizontale Scheidung in einen unteren und einen oberen Aufbau trotz der Vorherrschaft der Vertikalen stark betont ist, tritt sie hier zurück; die Vertikale herrscht fast unumschränkt. Demgemäß ist die Mittelnische nicht in ein unteres und oberes Feld geteilt, und auch in den Seitenfeldern tritt diese Scheidung weniger hervor.

Interessant ist hier der später wieder völlig aufgegebene Versuch, den Sarkophag über den Sockel empor, bis in die unteren Teile der Wandarchitektur zu rücken.

Eine wesentlich fortgeschrittene Entwicklung des einsarkophagigen Grabmals läßt die Zeichnung Nr. 42 recto der University Galleries in Oxford erkennen, die wegen ihrer Inschrift spätestens 1524 zu datieren ist; vgl. Robinson, Critical Account, S. 53. Breite 0,165 m, Höhe 0,130 m. Lapis.

Vor einem ungegliederten Sockel Sarkophag von noch sehr schlichter Form mit schrägen Deckeln. Darüber architektonischer Aufbau, dreifach gegliedert, doch ohne die in den späteren Entwürfen und in der Ausführung sich findenden Pilaster. In der Mittelnische, die wagrecht geschlossen ist und durch Rahmen auf Konsolen eingefaßt wird, eine sitzende Gestalt, stark an den Giuliano anklingend; nur ist der rechte Arm noch nicht so tief gesenkt wie an der ausgeführten Figur. Die Seitenfelder gleichen denjenigen des bekannten Entwurfes im Brit. Mus. 1859. 5. 14. 823 recto, der überhaupt wie eine weitere Ausführung der Oxforder Skizze anmutet. Doch kann ich auf dem Oxforder Blatte gerade die Architekturzeichnung nicht für eigenhändig, sondern nur für Werkstattarbeit halten.

Einer der bedeutendsten bisher unpublizierten Entwürfe für das zweisarkophagige Grabmal befindet sich gleichfalls in den University Galleries, und zwar unter Nr. 40, Berenson Nr. 1566. Er ist 0,420 m breit, 0,255 m hoch und in Feder ausgeführt. Das Blatt, früher in der Casa Buonarroti, enthält 4 Aufrisse und 6 Grundrisse.

Die wichtigsten Zeichnungen rechts oben. Die eine zeigt vor einem schlichten Sockel zwei Sarkophage mit dreieckigen Aufsätzen. Darüber dreiteilige Architekturwand, Mittelnische auf hohem Postament, von einer Säulenordnung umrahmt, eine Attika tragend. Rechts und links über Postamenten je zwei Nischen, von stehenden Figuren erfüllt. Das Ganze horizontal geschlossen. Rechts unten zwei zugehörige Grundrisse.

Diese Zeichnung mutet wie das Original an, nach dem die Schulzeichnung im Louvre, 111 verso, Berenson Nr. 1729, 1735 gefertigt wurde.

Der Entwurf links davon zeigt eine Veränderung des Aufsatzes. Die Mittelnische, ohne Attika, reicht bis zum Kranzgesims. Das Postament ist niederer. In der Nische eine sitzende Gestalt, am ehesten als Madonna zu deuten.

Digitized by Google

Seitlich ebenfalls nun eine, größer gewordene Nische, mit Attika darüber und gleichfalls Sitzfigur. Darunter Grundriß.

Die Zeichnung ist eine Weiterbildung der trefflichen Studie Brit. Mus. 1859. 6. 25. 543 verso, Berenson Nr. 1496 und steht in der Mitte zwischen ihr und der Zeichnung auf der Vorderseite jenes Blattes.

Die anderen Entwürfe des Oxforder Blattes gehören gleichfalls in den Zusammenhang mit den beiden Londoner Zeichnungen. —

Die übrigen in den Kreis der Medicigräber gehörigen Oxforder Blätter werde ich in Kürze in größerem Zusammenhange veröffentlichen. Die Oxforder Sammlungen, University Galleries und Christ Church Library beherbergen außerordentlich bedeutende, noch ungehobene Schätze. Sidney Colvins großartige Publikation hat nicht einmal den Rahm völlig abgeschöpft, und es wäre dringend zu wünschen, daß sie trotz der hohen Kosten fortgesetzt würde.

8

EIN BILDNIS DES VINCENZO CAPELLO

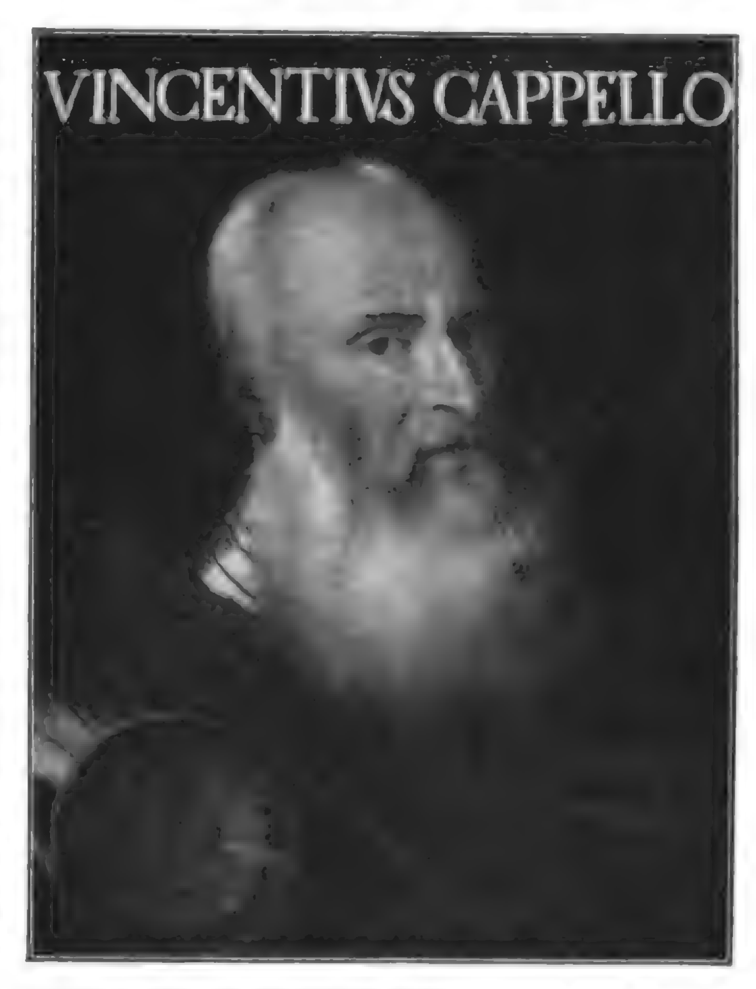
Von Emil Schaeffer

Unter den vielen Porträts, die Paolo Giovio, der Bischof von Nocera, in seiner Villa am Comersee zu einem vielbewunderten „museo" vereinigt hatte, befand sich auch ein Bildnis des venezianischen Patriziers Vincenzo Capello, der ohne sonderlichen Erfolg die Armada der Republik gegen Cheir-Eddin Barbarossa befehligt hatte. Trotzdem wurde der Sieglose zum Prokurator der Serenissima gewählt und als er anno 1541 als 72jähriger Greis starb, geschah dies „totius civitatis moerore".[1]) Sein Bildnis im „Museum Iovianum" war ohne Zweifel nur eine Kopie, sonst hätte der Besitzer des Porträts in der Lobrede, die er „sub effigie Vincentii Cappelli schrieb,[2]) mit freudigem Sammlerstolz auch den Namen des Malers nicht verschwiegen.

[1]) S. seine Grabschrift in S. Maria Formosa bei Francesco Sansovino: „Venetia, città nobilissima etc." Venetia MDCXXXI, p. 10f. (Der Name Capello wird, sogar von dem nämlichen Schriftsteller, bald mit einem und bald mit zwei „p" geschrieben.

[2]) S. Pauli Iovii elogia virorum bellica virtute illustrium. Florentiae MDCI, p. 289.

Das Original, von dem Giovio, seiner leidigen Gewohnheit gemäß nichts berichtet, ist heute verschollen und selbst die Kopie ist uns, abgesehen von dem schlechten Holzschnitt Tobias Stimmers in der Baseler Ausgabe der Elogien,[1]) nur durch ein Brustbild Cristofanos dell' Altissimo bekannt, der ja für Cosimo I. von Toscana fast die ganze Sammlung Paolo Giovios kopiert hatte. Also



CRISTOFANO DELL' ALTISSIMO — Florenz, Uffizien

nur die Kopie einer Kopie! Aber selbst die schlechteste Übersetzung kann dem Werk eines Dichters nicht alle Schönheit rauben, und vor dem mühseligen Machwerk des Altissimo drängt sich dem Betrachter sofort der Name jenes Gewaltigen auf die Lippen, der in seinen Bildnissen geistige Souveränität mit einem hochentwickelten Standesbewußtsein zur wunderbarsten Einheit so verschmolz, daß all seine Modelle wie durchglüht von einem höheren

[1]) S. Musaei Ioviani imagines. Basileae Anno MDLXXVII, Blatt 60.

Digitized by Google

Lebensgefühle, wie Bezwinger des Alltags erscheinen. Ein solcher deucht auch dieser stahlgepanzerte Admiral und darum dürfen wir getrost auf das Original dieses Porträts jenes Lob beziehen, das Pietro Aretino in einem Briefe an Nicolo Molino dem Bildnis des Vincenzo Capello von Tizian spendet[1]: ... „vedendo, come lo stile di Titiano, ha mirabilmente ritratto il mirabile Vincenzo Capello: non mi son' potuto tenere di non farci suso il seguente sonetto ...“ das Poem, das dieser Einleitung folgt, ist leeres Wortgetöse, aber die Beschreibung des Porträts, die es schuldig bleibt, schenkte uns mehr als hundert Jahre später Carlo Ridolfi in seinem „Maraviglie dell' arte“[2]: In der Galerie des Herrn Senator Dominico Ruzzini befindet sich — heißt es da — „il ritratto di Vincenzo Cappello General di Mare, in arme brunite, tocche con belle osservationi di lumi, nelle quali riflette il manto purpureo, che gli attraversa alle spalle, affibiato co' globbi d'oro celebratissimo per il soggetto, e per l'Autore“ ... Diese Schilderung paßt in allen Punkten auf das Brustbild der Uffizien; nur die „belle osservationi di lumi“ des Originales, das wohl ein lebensgroßes Kniestück war, darf man bei Altissimo nicht suchen. Ob wir sie am Porträt Tizians noch einmal werden bewundern können? Chi lo sa. Vielleicht existiert es noch irgendwo unerkannt, „incognito“ im doppelten Sinne, und eines Tages lesen wir, in einem Orte, der zwischen Sidney und Spitzbergen liegt, sei Tizians Bildnis des Vincenzo Capello aufgefunden worden.

ADDENDA UND ERRATA ZU MEINEM GIOTTINO-BUCH.

Da ich während einer neulich vorgenommenen Studienreise Gelegenheit hatte einige Werke zu sehen, die in meinem vor zwei Jahren geschriebenen Giottino-Buch hätten erwähnt werden sollen, die mir aber wegen ihrer sehr versteckten Aufbewahrungsorte nicht früher bekannt wurden, so will ich sie hier als ein Komplement zu meinem Buche vorführen.

Völlig unbekannt in der älteren wie in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur, dürften sie doch zu den wertvollsten Resten der florentiner Trecentokunst gehören, die bis jetzt unpubliziert blieben.

[1] Lettere di Pietro Aretino. In Parigi MDCIX, II. Bd., p. 189 (tergo). Das Datum des Briefes (Weihnachten 1540) gibt wohl auch das Entstehungsdatum des Bildes.

[2] Ridolfi, „Le maraviglie dell' arte“. In Venetia MDCXLVIII, vol I, p. 181.

Um diese Malereien zu sehen, muß man auf das Dach eines der Seitengebäude der florentiner Badia hinauf und von hier aus durch ein Loch in der alten Kirchenmauer in einen halbdunklen Bodenraum klettern, der zwischen dem späteren, niedrigen und dem alten, hohen gotischen Gewölbe einer Seitenkapelle entsteht. (Bekanntlich wurde die Badia um 1625 im Innern völlig umgebaut.)

Die Kapelle liegt auf der Fassadenwand gegen Via Proconsolo, rechts vom alten Chor (wenn wir uns in der Kirche gegen die Fassade wenden) und also links von dem später ausgebauten, jetzigen Chor. Wie mir durch meinen geschätzten Freund Dr. Poggi, Direktor des gegenüberliegenden Nationalmuseums, dem ich auch den Hinweis auf diese Fresken verdanke, mitgeteilt wurde, befand sich der ursprüngliche Eingang zu der Kirche in der Via Dante, also an einer Seitenwand, und die kurze Fassadenwand war wahrscheinlich durch drei hohe, kreuzgewölbte Kapellen, von denen die mittlere als Chor diente, geteilt.

Die Kapelle rechts von diesem Chor scheint dem S. Bartolommeus geweiht gewesen zu sein; wenigstens stellen einige der Freskofragmente, die hier noch hoch oben erhalten sind, Geschichten aus seiner Legende dar.

Auf dem ersten Fragment sehen wir nur einen Mann, der, auf einem hohen Balkon stehend, nach unten blickt. Dann folgen auf der Fassadenwand an beiden Seiten des gotischen Fensters dramatische Darstellungen, Martyrszenen o. dgl. Obwohl unvollständig erhalten, sehen wir noch deutlich auf beiden einen knienden Heiligen und hinter ihm zwei stehende Männer, die ihn mit heftigen, ausholenden Gebärden anfallen. Der Heilige ist jedenfalls auf dem zweiten Bild S. Bartolommeus, denn derselbe Mann wird dann in einer folgenden Darstellung geschunden. Wir können nicht mit Bestimmtheit sagen, welches Moment aus der Legende des S. Bartolommeus dieses Fresco dargestellt hat, aber man möchte am ehesten glauben, daß der kniende, im Gebet versunkene Heilige hier durch die Diener des Königs Astyages gegriffen wird.

In der folgenden Szene wird er jedenfalls, wie gesagt, lebendig geschunden. Es ist dies die best erhaltene und auch stilkritisch interessante Malerei. Mitten in dem Bilde ist der Heilige an einen Pfeiler gebunden: Drei Männer sind mit dem Schinden beschäftigt, zwei ziehen die Haut von den Armen ab und der dritte, kniende, trennt sie mit einem großen Messer auf den Beinen ab. Links steht der Büttelhauptmann in orientalischer Tracht, mit hoher, spitzer Mütze, hinter ihm ein zweiter Mann, und an

Digitized by Google

der anderen Seite eine Gruppe von Zuschauern.

Diese Zuschauergruppe bietet durch die Typen die nächsten Analogien zu Giottinos bekannten Fresken. Das volle Oval mit der geraden Nase und dem kleinen Munde und dazu die ziemlich großen, runden Ohren kennen wir besonders aus Giottinos Fresken in der Capella Bardi in Sta. Croce. Zum Vergleich sollte man besonders den Kaiser und seine umstehenden Hofleute in dem Auferweckungs-Fresco heranziehen; es sind ganz dieselben Leute wie in dieser Martyrszene, nur anders gekleidet. Auch ihre Stellungen in Ganz-Profil oder Ganz-en face bezeugen die Identität des Meisters. Die zwei langbärtigen Büttel mit großen, gebogenen Nasen sind den alten Männern in dem Stierwunder-Fresco in Capella Bardi ganz ähnlich. Denselben Typ findet man ja auch bei dem kräftigen Augustinermönch, der unter der großen Kreuzigung im ehemaligen Kapitelsaal von Sto. Spirito steht. Es sei schließlich auch auf ihre etwas steifen Bewegungen hingewiesen; sie geben uns dasselbe Gefühl von Bedächtigkeit, das wir auch sonst aus Giottinos Werken erhalten haben.

Die übrigen erhaltenen Figuren in diesen Fresken erinnern am meisten an den Soldaten in der großen Sto. Spirito-Kreuzigung. Sie haben schmale Gesichter mit spitzigem Schnurr- und Spitzbart, stark markierten Augenbrauen und scharf heraustretenden Nasen. Sehr deutlich sieht man diesen Typus bei dem Manne, der sich über den knienden Bartolommeus beugt.

Von den Medaillonbildern in den Fensterlaibungen sind nur ein paar vollständig erhalten. Das eine zeigt einen alten, nach unten blickenden Propheten (im Brustbild), der ein älterer Bruder des S. Sylvester in den Bardi-Fresken genannt werden kann, sein Gesicht ist von derselben würdevollen Schönheit, die uns überhaupt bei den alten Männern mehr als bei irgendwelchen andern Figuren in Giottinos Fresken gefesselt hat.

Kurz gesagt, Typen, Hände, Ohren, Bewegungen und Stellungen sind in diesen Fresken, die noch in ihrem ruinierten Zustande einen würdevollen dekorativen Eindruck machen, derart, daß sie Giottinos Autorschaft klar hervortreten lassen. In den zwei besterhaltenen sieht man auch noch eine monumentale Hintergrundsarchitektur, wie sie sonst in Giottinos späteren Fresken üblich ist.

Es dürfte auch aus dem Gesagten hervorgehen, daß diese Frescodekoration wahrscheinlich zwischen den Malereien im ehemaligen Kapitelsaal von Sto. Spirito und denen in der Capella Bardi ausgeführt wurde, sie bildet eine sehr wertvolle stilistische Verbindung zwischen diesen Fresken und ist folglich auch sehr geeignet, unsere früheren Darlegungen von Giottinos Entwicklungsgang zu bestätigen. Halten wir uns an die urkundlich und stilistisch beglaubigte Datierung der Bardi-Fresken (um 1367), so dürften wohl die Badia-Fresken gegen Mitte der sechziger Jahren anzusetzen sein. Sie gehören Giottinos bester Zeit an, und sind wahrscheinlich in ihrem ursprünglichen Zustand von höchstem dekorativen Wert gewesen.



Abb. 1. GIOTTINO. Szene aus der Legende des S. Bartolommeus — Badia. Florenz

* * *

Zwei kleine Bilder, die wohl in meinem Buche erwähnt sind, aber nicht unter Giottinos Namen, seien hier noch in aller Kürze besprochen. Es sind die kleine Krönung Mariä in der Galleria Corsini in Rom und das damit eng zusammenhängende Triptychon mit mehreren Passionsdarstellungen im Museo Cristiano Vaticano. Ich habe beide in meinem Buche mit Fragezeichen in die Liste der Werke Giovanni da Milanos aufgenommen und dabei sogar besonders gesagt, daß diese Bilder zusammen mit



Abb. 2. GIOTTINO. S. Bartolommeus wird geschunden Badia. Florenz

drei Predellenstückchen im Museo Cristiano eine besondere Gruppe bilden, in der „Giovanni nicht sehr deutlich hervortritt". Leider hatte ich die Bilder damals seit langem nicht gesehen, als ich nun neulich Gelegenheit hatte, sie wiederzusehen, wurden nicht nur meine Zweifel an Giovannis Autorschaft bestärkt, sondern es wurde mir auch klar, daß Giottino der Meister dieser kleinen Hausaltärchen gewesen sein muß. Es bedarf freilich einer sehr genauen Kenntnis von Giottinos Kunst, um seine Hand in den fast miniaturenhaft kleinen und ziemlich schlecht erhaltenen Figuren in diesen Bildern zu erkennen. Die oben genannten drei Predellenstückchen des Museo Cristiano (Schrank D. 6.—8.) sind so schlecht erhalten, daß sie überhaupt schwerlich einem bestimmten Meister gegeben werden können; bei den beiden anderen aber ist eine stilistisch begründete Attribution möglich.

Die Krönung in der Galleria Corsini, die früher Ambrogio Lorenzetti, dann von Dr. Suida dem Giovanni da Milano gegeben wurde, zeigt eine interessante Raumkomposition der Art, wie Giovanni sie nie versucht, aber Giottino sie immer angestrebt hat. Der Thron, auf dem Christus und Maria einander zugewandt sitzen, ist ziemlich hoch gestellt und möglichst weit nach hinten geschoben: ein Eindruck, der besonders dadurch erreicht wird, daß die herumstehenden Heiligen in einen nach vorne herausgezogenen, elliptischen Kreis gestellt sind. Die alte Attribution an Ambrogio Lorenzetti ist sehr verständlich, denn es ist eben diese Art Tiefenkonstruktion, die er zuerst in seinen Bildern ausprägt, und die dann (wie in unserem Buche nachgewiesen wurde) von Giottino aufgenommen wurde. Die Gestalten sind kräftig und von weit besseren plastischen Qualitäten, als Giovanni da Milano sie je erreichte; ihre Typen, besonders die der alten Männer, sind dieselben, die wir aus Giottinos früheren florentiner Fresken (in der Capella Strozzi in Sta. Maria Novella) kennen. Die jungen, bartlosen Heiligen finden sich ähnlich auf den Bildern bei Ing. Corsi in Florenz und Comm. Sterbini in Rom. Die Krönung ist aber wahrscheinlich ein etwas reiferes Produkt als diese; sie zeigt Giottinos charakteristische Bestrebungen sowohl in bezug auf Raumkomposition wie in der Figurmodellierung weiter entwickelt. Vielleicht dürften wir annehmen, daß sie während Giottinos römischem Aufenthalt gemalt wurde?

Das Hausaltärchen im Museo Cristiano Vaticano (Schrank D. 1.) ist ein weniger glückliches

Digitized by Google



Abb. 3. GIOTTINO. Detail aus der Schindung des S. Bartolommeus
□ Badia. Florenz

Werk, auch ist seine Erhaltung eine ziemlich schlechte. Auf dem Mittelbilde sind übereinander das letzte Abendmahl und die Kreuzigung dargestellt. Die Komposition ist stark zusammengedrängt. Der Meister hat sich in dem kleinen Raum nicht zu recht gefunden; seine Figuren sind zu steif und zu massiv für solche miniaturenhafte Darstellungen. In dem Abendmahl hat er versucht, durch den in zwei Winkeln gebrochenen Tisch etwas Tiefenwirkung in die Komposition hineinzutragen. Auf beiden Flügeln sind vier Passionsszenen dargestellt, rechts Christus in Getsemane, der Judas-Kuß, Christus vor Pilatus, die Dornenkrönung; links Christi Verspottung (die Kleider werden abgerissen), die Geißelung Christi, die Kreuztragung, die Pieta. Hier ist der Raum noch enger, der Künstler hat folglich noch größere Schwierigkeiten gehabt seinen steif bewegten Figuren Platz zu bereiten.

Die drei Predellenstückchen (D. 6—8) mit Darstellungen aus dem Leben der Maria Magdalena gehören, wie gesagt, derselben Richtung an, aber sind so stark restauriert, daß wir sie nicht mit Bestimmtheit für Giottino in Anspruch nehmen möchten.

* * *

Zu den Œuvre-Katalogen, die in meinem Giottino-Buch publiziert sind, möchte ich hier noch folgende Addenda hinzufügen:

Taddeo Gaddi.

Dijon, Museum: Geburt Christi. Schönes kleines Predellenstück in Taddeos allerbester Qualität. Frühwerk.

Castel florentino, Sta. Verdiana: Große sitzende Madonna. Spätwerk, beschädigt. Ich verdanke Dr. Poggi den Hinweis auf dieses Bild. (Die Natività in Boston möchte ich als Schulbild betrachten.)

Andra Orcagna.

Florenz, S. Stefano a Ponte Vecchio: S. Peter; stehende Frontfigur in orangegelbem Mantel. Schließt sich den drei Heiligen in der National Gallery nahe an. Als Gegenstück zu diesem Bilde hängt in der Sakristei ein S. Domenicus von einem älteren Künstler.

Nardo di Cione.

Florenz, Uffizien, Magazin: Christus am Kreuz, Maria und Johannes. Gut erhaltenes Bild mittlerer Größe.



Abb. 4. GIOTTINO. Martyrszene (?)



GIOTTINO. Profil Badia. Florenz

Ingen. A. Corsi: Darbringung im Tempel. Predellenstück.

Paris, Louvre: Nr. 1313. Der Tod des S. Bernhard (oder S. Benedikt). Predellenstück, das sich dem schönen Bilde bei Mr. Berenson nahe anschließt.

Ich will in diesem Zusammenhang auch betonen, daß das, was sonst neuerdings Nardo di Cione zugeschrieben worden ist, nach meiner Überzeugung von ihm nicht herrühren kann, so z. B. hat er sicher nicht die kleine Geburt Mariä in Taylor Museum in Oxford gemalt, die neulich als ein Frühwerk Nardos, von Dr. Suida erwähnt wurde. Das Bildchen ist um 1375—80 zu datieren, es ist eine Arbeit Jacopo di Ciones schon unter Einfluß des Gerini.[1])

Jacopo di Cione.

Florenz, Mr. Herbert Horne: Das Martyrium der Quattro Coronati. Interessantes Bild mit vier Aktstudien.

Oxford. Taylor Museum, Nr. 3. Geburt Mariä. Predellenstück.

[1]) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXXI. 3. S. 209.

Paris, Dr. Widal: Madonna, von vier Heiligen umgeben, alle in Kniestück. Das Mittelstück wird mit einem Spitzgiebel, die Seitenstücke mit Rundbogen abgeschlossen.

Jacopo hat wahrscheinlich auch in mehreren Werken aus Niccolo di Pietro Gerinis Atelier mitgearbeitet, so z. B. könnte die Frescodekoration der Capella del Capitolo in S. Felicità in Florenz genannt werden. Nur wenig Anteil dürfte er an dem Bilde der Taufe Christi in der National Gallery (Nr. 579) gehabt haben, das wir unter seine Werke aufnahmen.

Giovanni da Milano.

Bonn, Museum: Christus und Maria. Fragment einer kleinen Krönung Mariä. Ich verdanke Dr. O. Wulff die Photographie dieses Bildchens.

Paris, Coll. Martin Le Roy: Maria mit dem toten Christus auf ihren Knien.

Agnolo Gaddi.

Paris, Coll. Spiridon: Zwei Szenen aus der Legende des S. Eligius. Predellenstücke, aus der Toscanelli-Sammlung stammend.

Pontedera, Cav. Masi: Madonna in natür-

licher Größe und zwei Heiligenszenen in der Predella. Schönes, großes Bild.

Aus den Katalogen der Werke Antonio Venezianos und Spinello Aretinos müssen gestrichen werden: die Antonio zugeschriebene „Ungläubigkeit des hl. Thomas" in den Uffizien (das Bild gehört einem späteren Meister) und die zwei Heiligen aus Spinellos großem Altarwerk für Monte Oliveto, die sich nicht — wie mir durch einen Kunsthistoriker angegeben wurde — in Köln befinden. Wohin sind sie aber jetzt gekommen?

Osvald Sirén.

ZU WOLF HUBER

Von Philipp M. Halm

Authentische Nachrichten über den Passauer Maler Wolfgang Huber, dem sich nach Wilhelm Schmidts Lüftung der Anonymität des Monogrammisten W. H.[1]) neuerdings durch die Arbeiten von Voss[2]) und Riggenbach[3]) das Interesse zugewandt hat, fließen außerordentlich spärlich. Riggenbach hat das Wenige sorgfältig zusammengetragen und durch eine Notiz in einem Passauer „Hofratsbüchl" von 1542 vermehrt.[4]) (K. Studienbibliothek in Passau.) Dieser Eintrag betrifft die Bestätigung Wolf Hubers als Hofmaler des Bischofs Wolfgang I. von Passau, für den, wie Voss durch stilistische Vergleiche nachgewiesen hat und Stiaßny[5]) durch heraldische Belege bestätigte Huber das schöne Bild der Kreuzesallegorie im Wiener Hofmuseum gemalt hat. Wenn wir von Bezeichnungen auf den Gemälden und graphischen Blättern Hubers absehen, bleiben uns schließlich nur die bekannte Vertragsnotiz über den Annabruderschaftsaltar in Feldkirch von 1515,[6]) die Voss, Riggenbach und Stiaßny fälschlicherweise mit dem Feldkircher Beweinungsbilde von 1521 in Zusammenhang brachten[7]) und die von W. M. Schmid publizierte „Supplication gemaingelich maister und gesellen des handwerchs der maller pildschnitzer und glasser zu Passau" von 1542, welche sich gegen Wolf Huber richtete, weil er, ohne das Bürgerrecht zu besitzen, mit etlichen Gesellen und Lehrknaben gearbeitet und der Zunftordnung in verschiedenen anderen Punkten nicht entsprochen hatte.[1])

Diese spärlichen archivalischen Nachrichten lassen sich nun durch zwei weitere vermehren.[2]) Die erstere ein mit flüchtiger Feder geführter, schwer leserlicher Protokollvermerk, geht der Bestätigung Hubers zum Hofmaler und der Supplikation um ungefähr zwei Jahre voraus und findet sich im „Hofratbüchl" von 1540 (K. Kreisarchiv Landshut) unter dem 13. Februar, wie folgt, eingetragen: Statrichter übersendet die acta in causa Hannsen Schirlinger maler gsöl contra Wolfgangen Hueber: Ist beschloßen. Khan und mag Hans Schirlinger zu stab seiner vollführten weisung einen eid zu gott und den heiligen schweren, daß der Hueber jme on seinen verdienten lidlon, soviel als in seinem geschriebenen (?) gemeldet, schuldig ist, soll von jme angegeben werden. Wird alsdann der Hueber jme denselben ausstand sambt jme in dieser sach aufgeloffenen expensen noch gerichtlicher tax zu bezallen schuldig sein." Über den weiteren Verlauf der Streitsache läßt sich dem „Hofratbüchl" nichts entnehmen, Huber hat sich also wohl dem Urteil unterworfen.

Ungleich wichtiger ist die zweite Nachricht, da sie uns das bisher unbekannte Todesjahr Wolf Hubers angibt. Sie ist vorgetragen in dem „Hofratbüchl" für das Jahr 1553 (K. Studienbibliothek Passau) unter Freitag, den 7. Juli, und betrifft die Vormundschaft über die Kinder Hubers. Sie hat folgenden Wortlaut: Weilland M. Wolfgangen Huebers gewesten Hofmalers nachgelassne khinder betr. Am heut(igen) dato seien auf H. Thamas von Preising supplierung und meines genedigen fürsten und herrn genedigen bevelch von Iren f. g. hirczue verordnete räth zw hof jn der canzlei erstgemeldeter Preising, des etc. obgedachten M. Wolfgang Huebers nachgelassene wittib, desgleichen M. Lucass Praitinger schreiner und M. Hans Stümpl hofschneider, bede burger alhie, erschienen, welchen beden jtz gemelten M. Lucassen und M. Hansen angezaigt worden, warumben sie anjetzo hieher beschiden waren, nemblichen, das jrer f. g. genedig begern seie, dhweil obgedachter Preisinger sie bede zu gerhaben[3]) mergedachts huebers

[1]) Repertorium für Kunstwissenlchaft XVI (1893), S. 148.

[2]) Voss, Der Ursprung des Donaustils 1906.

[3]) Riggenbach, Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber.

[4]) Die „Hofratsbüchl" sind die Sitzungsprotokolle des bischöfl. passauischen Hofrats; sie befinden sich z. T. in der Studienbibliothek in Passau, z. T. im K. Kreisarchiv zu Landshut.

[5]) Monatshefte für Kunstwissenschaft I (1908), S. 422.

[6]) Zuerst von Wilhelm Schmid wieder veröffentlicht (Repertorium XVI [1893], S. 148).

[7]) Die Unstichhaltigkeit dieser Annahme habe ich in der „Christlichen Kunst", München V 1908, Heft 3, eingehend nachgewiesen, ebendort habe ich eine Reihe anderer, die Huberfrage berührender Irrtümer richtig zu stellen und vornehmlich auch die von Voss ausgesprochene und von Stiaßny (Monatshefte für Kunstwissenschaft I [1908], S. 424) übernommene Anschauung zu widerlegen versucht, daß die Werke des von mir in die Kunstgeschichte eingeführten Bildhauers Matthäus Kreniß (Die christl. Kunst I [1904/1905], S. 121) Werke eines Bruders Wolf Hubers seien. Für dessen Existenz fehlt uns aber jedes authentische Beweismaterial.

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV (1901), S. 390.

[2]) Ich verdanke den gütigen Hinweis H. Domkapitular Dr. H. L. Krick in Passau.

[3]) Gerhab = Vormund, vgl. Schmeller-Fromann, Bayerisches Wörterbuch I (1872), S. 930.

seligen nachgelassene khinder benent hette, das sie demnach solche gerhabschaft berurter khinder aber (= über) sich nemen und die zum treulichisten versehen und verwalten wolle; welche gerhabschaft sie bede dan iren f. g. zu vnderthenigen gehorsam nit gewaigert sondern hiermit also guetwillig angenem und bej jren phlichten und handgegebenen treuen zuegesagt und angeluebdt haben, disen jren jezt bevolhenen phlegekhindern nuzen und frumen jn allem und jedem neben gemelter wittiben alss muettern und den obgemelts Preisingers als testamentarien schaffen, betrachten und handlen wollen wie treuen phlegsvattern ze thun gebuert. Darneben ist jnen auch anzaigt worden, was sie bede gerhaben khünfftig je bej weillen merers berichts in diser jrer jetz bevolhenen gerhabschafft notturfftig sein wurden, hette man mit Hieronimussen Sinzln mauttnern geredt, der hette sich guetwillig erpotten, jnen jederzeit nach seinem verstand doch an (= ohne) ainiche weittere beladung der gerhabschafft hilflich und beistendig zu sein, welcher dan also zu allerseits mit gehorsamen erpieten und dankh angenommen und derohalben auf morgen frue sambstags die inuentur jn jr aller bejsein für die hand zu nemen verordnet und bevolhen worden. Sedentem herrn official Truebmpacher und doctor Reichart.

Man darf dem Protokoll entnehmen, daß Wolfgang Huber wohl nur wenige Tage vorher, also in den ersten Tagen des Juli 1553 gestorben ist. Bisher hat man auf Grund der Zeichnungen in Wolfegg, Prag und Pest 1542 als die letzte sichere Zeitgrenze für Huber angenommen, womit sich auch der obenerwähnte Eintrag im Hofratbüchl des gleichen Jahres deckte. Stiaßny hat dann kürzlich (a. a. O.) auf eine Zeichnung von 1544 in der Albertina hingewiesen. Nach dem nunmehr gesicherten Todesdatum läßt sich aber noch eine fast zehnjährige Tätigkeit annehmen, über die wir zunächst noch gar nichts wissen. In erster Linie dürfte nachzuprüfen sein, ob die drei nach 1544 datierten Handzeichnungen, die Riggenbach als Huber ablehnt — eine Landschaft von 1548 in Erlangen, eine gotische Stadt mit Türmen von 1545 und eine Burg am Fluß von 1549, beide in Pest, nicht doch dem Passauer Maler zuzuschreiben sind, wie dies für die beiden letzterwähnten Wilhelm Schmid schon längst (Repertorium XIX [1896], S. 121) angenommen hat.

ZUM PORTRAT PALLADIOS VON LICINIO

Von Campbell Dodgson

Im Oktoberheft dieser Zeitschrift, S. 915, bespricht Fritz Burger ein angeblich verschollenes Porträt Palladios von Bernardino Licinio, das aus dem Nachlaß des Konsul Joseph Smith in Venedig für die Sammlung Königs Georg III. erworben wurde. „Das Gemälde soll in den Besitz des Königs von England gekommen sein. Doch ist es heute in den königlichen Galerien nirgends nachweisbar.“ Ohne die umstrittene Frage des Geburtsjahres Palladios erörtern zu wollen, kann ich nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, daß das Gemälde, nachdem es eine zeitlang in Kew Palace aufbewahrt worden war, sich heute in Windsor Castle befindet und im zweiten Band vom Prachtwerk, „The Royal Collection of Paintings“, Heinemann, London, 1906, mit Text von Lionel Cust, sehr gut in Photogravure reproduziert ist. Die Inschrift, welche Cust für ganz echt erklärt, wird so deutlich wiedergegeben, daß jeder Zweifel am genauen Wortlaut ausgeschlossen ist. Sie lautet B. LYCINII. / OPVS. / ANDREAS. / PALADIO. / A. / ANNOR'. / XXIII. / M. D. XLI. /. Also ganz wie im obenerwähnten Artikel abgedruckt, mit dem Zusatz von „A.“, welches nur ARCHITECTVS bedeuten kann. Der Dargestellte sieht übrigens vollkommen wie ein Zwanzig-, nicht Dreißigjähriger aus. In der Rechten hält er Meißel und Winkelmaß, die wohl als Abzeichen seines Berufs als Steinmetz und Architekt aufzufassen sind. Das Bild spricht also unzweideutig für das spätere Datum der Geburt Palladios, welches Burger aus anderen und zwar anscheinend triftigen Gründen bezweifeln will. Ich bin nicht imstande, den Widerspruch zu lösen. Der Zweck dieser Zeilen ist nur der, die Aufmerksamkeit der Forscher auf die Publikation des Porträts in Windsor zu lenken.





EIN OFFENER BRIEF

Der Direktor der Bremer Kunsthalle schreibt unter dem 17. November:

Sehr verehrter Herr Dr. Biermann!

Lassen Sie mich gestehen, daß ich mit einer an Bestürzung grenzenden Überraschung den Artikel über den präsumtiven Leiter der Nationalgalerie in den Kunstwissenschaftlichen Monatsheften, Heft 11, gelesen habe. Ja, wenn er noch in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung gestanden hätte! Aber in Ihrer vortrefflichen Zeitschrift durfte man schwerlich erwarten, jene oft gehörten Einwände wiederzufinden, die eine nicht ganz uninteressierte Polemik als Waffen gegen Hugo von Tschudi zur Hand zu nehmen pflegt: seine „Vorliebe für die modernen Franzosen", die Vernachlässigung „anerkannter deutscher Künstler", der Hinweis auf die „Gründungsakte der Nationalgalerie". Dergleichen Schlagworte taugen trefflich für eine Agitationsrede im Schoße der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft und man weiß, was man sich dann dabei zu denken hat. Die übrigen Kunstfreunde indessen, die einigermaßen informiert und weniger materiell interessiert sind, wissen es doch, daß jene Franzosen, die Tschudi in die Nationalgalerie eingeführt hat, die Millet und Manet und Renoir und wie sie heißen, heute nur noch insofern modern genannt werden können, wie man im allgemeinen von einer modernen Geschichte oder von einer modernen Literatur spricht. Im übrigen sind sie als historische Größen, deren Bedeutung durch keine Landesgrenzen beschränkt wird, von der kultivierten Welt einmütig anerkannt. In diesem Sinne verdienen sie es, vielmehr klassisch als in mißverständlicher Anwendung des Wortes modern genannt zu werden. — Und grade deswegen, weil diese Meister auch für die Entwicklung der deutschen Kunst von einer unbestreitbaren, entscheidenden Bedeutung gewesen sind, haben sie ein Anrecht darauf, in der Nationalgalerie vertreten zu sein. Muß man so oft — auch von Tschudi selber — Wiederholtes noch einmal sagen?

Wenn ferner an die Gründungsakte der Nationalgalerie erinnert wird, an ihre Bestimmung, „der deutschen Kunst" zu dienen, so darf nachdrücklich betont werden, daß dieses nicht etwa ganz dasselbe heißt wie „der deutschen Künstlerschaft" dienen. Beispielsweise wäre es für die materielle Unterstützung unserer Künstler sehr erwünscht, daß von möglichst vielen deutschen Malern möglichst viele Bilder angekauft würden, während damit der Kunst, ihrer Förderung und Pflege schwerlich gedient wäre.

Wenn man sich also darüber einigen darf, daß es für die Nationalgalerie nur auf die maßgebenden, die tüchtigsten und besten Künstler ankommt, so wird es schwerlich zu leugnen sein, daß gerade für diese Tschudi nicht wenig geleistet hat. Unter seiner Leitung haben beispielsweise Schadow, Krüger, Blechen, Gärtner, Waldmüller, Menzel, Leibl, Schuch, Trübner, Klinger eine ganz andere, angemessenere Vertretung in der Nat. Galerie gefunden, als sie ihnen früher eingeräumt war. Er und kein anderer ist es gewesen, der grade die ältere Berliner Schule ins rechte Licht gerückt hat. Allerdings fehlen noch manche „anerkannte Künstler", beispielsweise aus Berlin gleich Corinth und Slevogt; und Leistikow ist mit einem Bilde, übrigens einer Schenkung, kaum genügend vertreten. Auch von Liebermann erwartet man mehr zu sehen. Doch glauben Sie, daß an diesen Unterlassungssünden Tschudi die Schuld trägt?

Nein, darin werden Sie mir gewiß zustimmen, daß man allenfalls diese oder jene Einzelheit der Verwaltung Tschudis bemängeln könne, nicht aber seinen Geschmack und nicht seinen Charakter, namentlich nicht seinen Charakter!

Kenner der alten Kunst und geschmackvolle Sammler der neuesten Kunst haben wir ja schließlich nicht wenige in Deutschland — wenngleich die Zahl derer wahrlich gering ist, die beides zugleich sind. Noch seltener aber dürfte ein Mann gefunden werden, der an einer exponierten Stellung als hoher Beamter seine wohl begründete Überzeugung so freimütig und standhaft wie Tschudi vertreten hat, der sein besseres Wissen nie verleugnet hat — unter vielen Anfeindungen nnd Intriguen und angesichts der offenbaren Ungunst des kaiserlichen Hofes. Eben diese Haltung ist es, die Hugo v. Tschudi die Sympathien von vielen Tausenden, auch außerhalb seiner Berufssphäre erworben hat.

Nun hören wir, daß die erneuerte Nationalgalerie, das Lebenswerk Tschudis, dem Herrn Direktor Anton von Werner übertragen werden soll. Zu einer solchen Wahl ist im heutigen

Deutschland unter den in Betracht kommenden Persönlichkeiten offenbar nur eine einzige imstande — der Kaiser selbst. Daß unter diesen Umständen gewisse Kreise der preußischen Beamtenschaft auch in dem zunächst beteiligten Stabe der königlichen Museen resigniert schweigen oder den allerdings schwierigen Versuch machen „to make the best of it" ist verständlich. Es scheint mir dagegen weder löblich noch aus irgendwelchen politischen Rücksichten erwünscht zu sein, wenn sich eine solche Konnivenz auch auf jene Kunstgelehrten und Kunstfreunde erstreckte, denen durch ihr Amt nicht der Mund gestopft und die Hände gebunden sind. Besser wäre es, wenn aus diesen Kreisen und aus der deutschen Presse ein einmütiger Protest erschölle, ein Appell von der schlecht informierten Majestät an die besser zu informierende Majestät, so laut, daß er nicht auf dem langen Wege bis an seine Adresse verhallte.

Das Sachliche an dieser Sache ist ja in einem Augenblicke zu erledigen und ernstlich kaum der Rede wert. Oder soll man wirklich die Deduktionen erneuern, die vor einem Menschenalter Moriz Thausing gegen die Malerdirektoren von Gemäldegalerien ins Feld geführt hat? Sie sind doch längst als selbstverständliche Wahrheiten in das Bewußtsein der öffentlichen Meinung übergegangen. Muß man wirklich daran erinnern, daß grade der preußische Staat, insonderheit die preußische Museumsverwaltung es waren, die mit veralteten Ansichten bei der Besetzung solcher Posten aufgeräumt haben? — Und nun wollte diese Museumsverwaltung, an deren Spitze ein allverehrter Meister seines Handwerks steht, sich selbst und ihre Vergangenheit bis zu dem Grade verleugnen, daß sie es billigt, wenn die Nationalgalerie einem Maler ausgeliefert wird, der nur durch den Gegensatz bemerkenswert ist, in dem seine künstlerischen Leistungen zu seinen Ehren und Würden stehen, an einen Maler, der sich zu allem Überfluß noch als einen ganz besonders beschränkten und verbissenen Verkenner der Kunst seiner Zeit erwiesen hat? — Nein, Sie werden es verstehen, wenn ich auf so undiskutable Fragen die Antwort ablehne.

Etwas anderes wäre es freilich, wenn man die Kandidatur Werners mit machiavellistischer Taktik begünstigen wollte, um durch den sicher zu erwartenden Skandal den neuen Direktor ein für allemal unmöglich zu machen. — Doch selbst über diese Eventualität möchte ich mich lieber nicht verbreiten.

Mit den besten Empfehlungen bin ich Ihr ganz ergebener Pauli.

* * *

Inzwischen sind uns die Ereignisse zuvorgekommen. Geh. Rat v. Tschudi *bleibt*. Paulis Brief mag darum als das letzte unzweideutige Wort, das in dieser bösen Affäre geschrieben worden ist, doppelt hoch bewertet werden. Er sprach als einer für viele. Aus allen Teilen Deutschlands sind uns nach dem Artikel des letzten Heftes von den Männern der Wissenschaft ebenso wie von hochstehenden Kunstfreunden Briefe zugegangen, deren einstimmige Überzeugung dahin ging, nie und nimmer, auch unter keiner noch so denkbar günstigen Konzession dürfe einem Anton von Werner die Nationalgalerie überliefert werden.

Dies auch an dieser Stelle offen zu betonen, halten wir nach dem Beitrag des letzten Heftes für eine Ehrenpflicht. B.

BERLIN

Bericht aus den königlichen Museen. Im Novemberheft der „Amtlichen Berichte" nimmt Bode zu der Frage von Roger van der Weydens sog. Reisealtar Karls V. im Kaiser Friedrich-Museum Stellung. M. Gómez-Moreno hatte in der Gazette des Beaux-Arts einen Artikel über den Bilderschatz Isabellas der Katholischen gebracht, der in der Sakristei des Doms von Granada bisher den Blicken der Meisten verschlossen war. Die dort aufbewahrte Version des Altares hat vor derjenigen in Berlin vieles voraus — außer künstlerischen Qualitäten wie feinerer Lichtstimmung, größerer technischer Freiheit und einzelnen ausdrucksvollen Köpfen vor allem die Herkunft, die sich bis auf die Königin Isabella zurückverfolgen läßt, also der Tochter Johann II., dem Martin V. einst den Altar zum Geschenke machte. Der Berliner Altar erscheint hiergegen als eine Werkstattwiederholung auf spätere Bestellung; dadurch erklären sich die Härten der Ausführung wie die glatte und kleinliche Malweise. Keinesfalls ist er eine erst in napoleonischer Zeit gefertigte Kopie; Wahl der Farben und miniaturartige Durchbildung jedes kleinsten Detail, weisen vielmehr mit Bestimmtheit auf das 15. Jahrhundert. Auch ist es nicht zutreffend, wenn Crowe und Cavalcaselle von starken Restaurationen sprechen; im Gegenteil ist die Erhaltung eine ungewöhnlich gute — der fast gänzliche Mangel an Krakelüren hatte sogar mit am meisten zum Aufkommen der Vermutung beigetragen, als sei der Berliner Altar ein relativ modernes Werk. — Interessant ist es, daß eine der Darstellungen, nämlich das Noli me tangere, in Granada fehlt;

die betr. Tafel wurde der Museumsverwaltung vor wenigen Jahren in einer Photographie angeboten, ohne Angabe der Provenienz, was auf die Art ihrer „Erwerbung" kein sehr günstiges Licht warf.

Über drei italienische Statuetten des Quattrocento berichtet F. Schottmüller. Die erste der drei Arbeiten, eine stehende Marmormadonna, bei der die äußeren Umstände (zumal das Wappen am Sockel) für Siena sprechen, wird hier um so mehr interessieren, als sie mit einer in diesen Blättern (Heft 7/8) publizierten Madonna im Dome zu Torcello frappante Ähnlichkeiten aufweist, die, wenn nicht an den gleichen Meister, doch wohl sicher an ein gemeinsames Vorbild für beide Statuetten denken lassen.

Zwei dem Isaia da Pisa zugewiesene Apostelstatuetten bereichern die im Museum bisher sehr lückenhaft vertretene römische Quattrocentoplastik um so glücklicher, als Werke dieser Art heute nur selten mehr in den Handel gelangen und die beiden neu hinzugekommenen besonders charakteristische Werke ihrer Gattung sind.

Das *Kupferstichkabinett* erwarb eine eigentümliche Zeichnung des Jacob Corneliez van Oostsaanen, mit einer Darstellung des Dogmas der Transsubstantiation. Friedländer hält das Blatt für den Entwurf zu einer Bildtafel, nicht zu einem Mittelstück eines Flügelaltares. In kurzer Übersicht gliedert er andere Zeichnungen von Jacobs Hand der für Berlin erworbenen an und bereichert hierdurch unsere Vorstellung von dem Meister, für die Scheibler einst grundlegend war, nach einer wichtigen Richtung hin.

Kunstausstellungen. Die Saison dieses Winters wurde durch Ausstellungen der verschiedenen Salons mit vielseitigen Versprechungen eröffnet. Ungewöhnlich nach Inhalt und Art der Veranstaltung war die Belgische Ausstellung in der Sezession. Sie zeigte die von vielen Seiten beeinflußte, letztlich denn doch sehr originelle Kunst des kleinen, aber überaus produktiven Landes in zahlreichen, zumeist günstigen Proben, ohne andererseits ein einheitliches und zuverlässiges Bild der einzelnen Bestrebungen und Künstler zu geben. Von den älteren Meistern war Alfred Stevens nur einseitig vertreten; die anwesenden Gemälde gaben kaum Veranlassung, den Künstler in seinem ganzen Charme zu bewundern. Henri de Brackeleer entzückt da, wo er sich von den ihn inspirierenden alten Meistern, de Hoogh und van Delft, am meisten entfernt; wenn er sich ihnen in sklavischer Abhängigkeit anschließt, wird der Abstand der selbstsicheren, fein abgewogenen Vorbilder und ihrer gröberen, farbig verwässerten Nachahmungen besonders fühlbar.

Vielleicht den stärksten Eindruck unter den schon „historisch Gewordenen" vermittelte Alfred Verwée mit seinen Tierbildern, aus denen außer wundervoller Beobachtungsgabe ein heutzutage seltenes Kompositionsgefühl und ein sicherer Sinn für Monumentalität (auch in der Farbe) spricht.

Von Félicien Rops waren Lithographien, Radierungen und Zeichnungen da, die ein auffallend zersplittertes Bild dieses einseitig bedeutenden Künstlers gaben. Die äußeren Schwierigkeiten, die sich der öffentlichen Ausstellung Ropsscher Werke entgegenstellen, sind zu bekannt, um einer näheren Erörterung zu bedürfen.

Auf die noch im Werden begriffene Kunst der Jüngeren einzugehen, liegt nicht im Programm dieser Blätter. Wer aber einen so durchaus gereiften, logisch herausgebildeten Stil wie Léon Frédéric und Eugène Laermans besitzt, hat in jedem Sinne auf Interesse Anspruch, selbst wenn die ausgeprägte Eigenart bis an die Manier streift, wie ohne Frage in Frédérics „Ruisseau". Eugène Laermans ist ein Geistesverwandter Meuniers (der als Maler recht gut vertreten war); seine außerordentlichen Fähigkeiten in der schlagenden, abgekürzten Wiedergabe einer Bewegung, machen ihn zu einem der monumentalsten Menschenbildner der zeitgenössischen Kunst — dabei verriet er sich in einer kleinen, köstlich intimen und in starkem Maße bildmäßigen Landschaft zugleich als einer der eigenartigsten „Gestalter" von Stimmungen in der Natur.

Ein kurzes Schlußwort über die Plastik, die in dem Dreigestirn van der Stappen, Lambeaux, Victor Rousseau doch nur ungenügend vertreten war. Sehr glücklich war die Auswahl Rousseauscher Kleinbronzen, deren eigentümliche stilisierende Tendenzen von fern an die jüngere Münchner Schule gemahnen, zumal da, wo das Figürliche kunstgewerblichen Zwecken untergeordnet erscheint. Auch van der Stappens Kunst bedient sich — in monumentalem Sinne — des Mittels starker Stilisierung; seinen Fortsetzer in dieser Richtung, den geistreich-düsteren Georges Minne, konnte man leider nicht kennen lernen.

Durch geschlossene Wirkung empfahl sich die Ausstellung von Werken Fritz von Uhdes, die im *Salon Schulte* veranstaltet worden war. Zwar fehlten namhafte Werke — kein Wunder

bei einem Künstler, dessen beste Leistungen schon im Besitze der öffentlichen Sammlungen sind —, aber der Überblick über die Entwickelung war doch ein fast lückenloser. Mehrere Gemälde vom Ende der siebziger Jahre, wie das „Irrlicht", die „Bacchantin", das „Reitergefecht", zeigen Uhde, den damaligen Kavallerieoffizier, im Bann Hans Makarts und grenzen noch nahe an das Dilettantische. Doch macht sich neben einem gewissen Hange zur Phantastik, zum Romantischen schon deutlich Uhdes besondere Beanlagung für das Malerische bemerkbar, die ihn wie von selber mit der Kunst Munkacsys in Berührung bringt, unter dessen Einfluß er bis etwa 1881 bleibt.

Die Kenntnis Liebermannscher Bilder erschließt dem von Paris heimgekehrten Maler neue Bahnen; doch hat er, der Sachse, ohne Zweifel nie den Fanatismus der Wirklichkeit besessen, der den Berliner Liebermann beseelte: sowohl das genrehafte Trommlerbild der Dresdner Galerie wie der bei Schulte ausgestellte Leierkastenmann (von 1883) weisen eine gewisse Weichheit, ein gemütliches Moment auf, das dann immer stärker durchdringt und den Künstler auf das Gebiet des Religiösen hinüberführt.

Als Schilderer des Neuen Testamentes hat er seine größten Triumphe gefeiert, wie er von anderer Seite die stärksten Anfeindungen ob seiner profanen Auffassungsweise erhalten hat. Ohne einem modernen Künstler verbieten zu wollen, die Bibel im Kostüm seiner Zeit zu sehen und zu malen, wird man doch ohne Frage von ihm erwarten dürfen, daß er Vorgänge, die an sich gleichgültig wären und in denen das Typische erst durch die künstlerische Behandlung herauszuheben ist, nicht so roh im Materiellen läßt, wie es in neuerer Zeit vielfach geschehen ist. Uhde selber hat eine zu feine und zuweilen selbst tiefe Empfindung, um dieser Gefahr zu erliegen, doch ist der Kreis der Gefühle und Aktionen, denen er gewachsen ist, nicht so weit, um ihm eine wirkliche geistige Durchdringung aller der Szenen zu erlauben, die er behandelt hat.

Ohne weiteres zustimmen wird man ihm in allen Darstellungen, in denen Kinder eine hervorragende Rolle spielen. Uhde ist einer der verständnisvollsten und differenziertesten Kinderdarsteller des Jahrhunderts; und wenn er die kleinen Buben und die schüchternen Mädchen malt, die zu Christus kommen oder die Engel der heiligen Nacht, so wüßte ich nicht, wer es ihm hier gleichtäte. Den von großen Künstlern früherer Jahrhunderte wie Rembrandt so geliebten Abschied des Tobias hat er in einer Reihe von Bildern behandelt, in denen er von einer sehr steifen Auffassung des Tobias als Jüngling der Biedermeierzeit hinübergelangt zu einer ganz naiven Schilderungsweise: Tobias ist ein kleiner abenteuerlustiger Knabe, der Engel ein lieblicher Spielgefährte, dem die alten gebrechlichen Eltern ihren Liebling gern anvertrauen. Die beiden Spielgefährten gehen munter durch den Garten, während die beiden Alten von weitem noch nachschauen. Der Künstler hat hier den Legendenton wie wenige getroffen.

Unzulänglich ist Uhde nach meinem Gefühl fast durchweg in den Szenen, wo es auf das Religiöse im eigentlichen Sinne ankommt. Seine „Predigt Christi" ist ein leeres Bild, das sehr unglücklicherweise in großen Verhältnissen gehalten ist; die „Würfler um Christi Rock" haben malerische Vorzüge, aber ein seelischer Ausdruck geht nicht — wie doch etwa bei altdeutschen Bildern — von ihnen aus; der „Grabtragung Christi" fehlt gerade der überzeugende Ausdruck des Schmerzes — es ist eine gleichgültige, arme Sache. Ein Abendmahl zu malen, war nach den eindrucksvollen Gestaltungen dieses Themas durch verflossene, gläubigerere Jahrhunderte ein gewagtes Unternehmen; daß mit der traditionellen Symmetrie und der einfachen Darstellung des Tisches parallel zur Bildfläche gebrochen werden mußte, mag zugegeben werden, aber es würde anderer Kräfte als derer Uhdes bedürfen, um trotzdem den symbolischen Charakter der Szene zu wahren. Mit blassem Rationalismus ist gerade hier keinesfalls auszukommen.

Am wenigsten ausreichend ist der Künstler doch wohl gegenüber der Gestalt Christi selber. Das Modellhafte, das sich bei manchen seiner Personen geltend macht, wirkt hier manchmal direkt verletzend, wie in dem segnenden Christus von 1896, der dem Typus nach höchstens ein ungebildeter ideologischer Schwärmer scheint, während die Bewegung der erhobenen Hände vollends kraftlos und unsymbolisch wirkt.

Diese Schwächen, die nicht für Uhde selber charakteristisch, sondern die durchaus in unserer Zeit begründet sind, mögen immerhin als gering gelten gegenüber dem, was seine Kunst im Malerischen bietet. So vielfach gebrochen durch fremde Einflüsse sie uns in ihrer Entwickelung erscheint, ein starker Instinkt für das Malerische geht durch alle Arbeiten Uhdes, wenngleich sie an Ursprünglichkeit und Frische hinter Liebermann weit zurückstehen und oftmals leicht an das Süße streifen.

Gegenüber kritikloser Bewunderung, die sich vor dem lange vernachlässigten Künstler jetzt wieder breitmacht, sollten seine negativen Seiten nicht ganz verschwiegen werden. Als Führer zu religiöser Malerei kann er keinesfalls be-

trachtet werden; für Unbegabtere als ihn liegen in seiner Richtung große Gefahren. Daß er selber von dem Wege wieder zurückgekommen ist, den er zwei Jahrzehnte lang begangen hat und in den Werken seiner letzten Jahre die „reine Malerei" — mit großem Gewinn für ihn und uns — von neuem aufnimmt, ist symptomatisch und berührt entschieden sympathisch. Es scheint so, als habe er selber ein Bewußtsein der Grenzen gehabt, die ihm nach jener Hinsicht gezogen waren. In der Geschichte der modernen Malerei werden die meisten seiner religiösen Bilder eine Episode bleiben, ein Dokument der eigentümlichen Seitenwege, die das religiöse Gefühl in der Neuzeit eingeschlagen hat — seine rein malerisch konzipierten Arbeiten sind ein sehr wichtiger und nicht zu übersehender Faktor in der Entwickelung der deutschen Kunst von älteren Bahnen zu den von den Franzosen gewiesenen neuen.

Eine Sonderausstellung, die es mit der bei Schulte aufnehmen konnte, und die einem größeren Kreise sicherlich Neueres und Überraschenderes geboten hat, war die von Gemälden Wilhelm Buschs im *Künstlerhaus*. Wer den Meister nur aus seinen (durch den Holzschnitt vergröberten) Federzeichnungen kennt, den wird schon die Wahl der Sujets befremden. Besonders die entschiedene Vorliebe für das Landschaftliche. Eine tiefer gehende Betrachtung zeigt aber doch unschwer die Zusammenhänge, die zwischen dem Zeichner und dem Maler bestehen: Busch besitzt eine eigentümliche, in seiner Zeit ganz einzige Fähigkeit das Bezeichnende in einer Erscheinung, sei es in einer Figur, sei es in einer Landschaft, mit einigen wenigen Pinsel- oder Federstrichen herauszuarbeiten. In seiner knappen Erfassung des Wesentlichen in einer Naturstimmung, in der sicheren, malerisch mit ein paar kühnen Antithesen arbeitenden Komposition gemahnt er an die Niederländer des XVII. Jahrhunderts. Wer Adriaen Brouwers Landschaften kennt, dem können sie als nächstliegende Vergleichsobjekte genannt werden. Aber Busch ist in diesen skizzenhaften und doch so durchdachten und sicheren kleinen Bildern unabhängig, so sehr man ahnt, wie er „die Alten" für sie studiert hat. Nicht die gleichzeitigen Münchener Maler, sondern Ostade, Teniers, Frans Hals sind seine Gleichgesinnten; und entgegen der im Technischen so uninteressanten und einförmigen Malerei seiner Zeitgenossen vertritt er einen ganz abweichenden Standpunkt: in einem einzigen Pinselstrich, einer geistreichen technischen Idee liegt oft das Fesselnde eines Bildes. Nur wer selber dem künstlerischen Schaffen nahesteht, kann Busch als Maler würdigen; wer ihn mehr unter historischem Gesichtspunkte ansieht, wird vielleicht bedauern, daß seine Umgebung so wenig geeignet war, die in ihm doch mehr schlummernden Anlagen zu erwecken — jedenfalls darf man nicht vergessen, daß es der Verzicht auf den Maler war, der uns den Zeichner Busch erst eigentlich bescherte. Und bei aller Bewunderung für den Maler Busch kann ich doch nicht finden, daß dies ein schlechter Tausch gewesen sei.

Ausstellungen, die nicht einem bestimmten Künstler, sondern einer abgegrenzten künstlerischen Aufgabe gewidmet sind, fordern für ihre Zusammenstellung Wissen und Geschmack und verlangen vom Beschauer ein gewisses Verständnis für künstlerische Aufgaben. Eine Ausstellung moderner Stilleben zu veranstalten, war darum eine gleichermaßen gewagte und dankenswerte Idee. Zwar konnte das, was der Salon *Cassirer* zusammengestellt hatte, bei weitem nicht als genügende Repräsentation des modernen Stillebens gelten, aber daß das Thema gewissermaßen nur in einer beschränkten Anzahl von Variationen gebracht worden war, hatte ebenfalls seine Vorzüge. Einen Gegensatz bot diese Ausstellung, der allein ihren Besuch obligatorisch machte, sie zeigte die modernen Franzosen und Deutschen Schulter an Schulter ringend. Über Manet, Monet, Renoir, Cézanne zu reden, möchte überflüssig scheinen, aber das Bild, das sich ergibt, wenn diese Meister in Leistungen nebeneinander zu studieren sind, die unter einem bestimmten Gesichtspunkte ausgesucht sind, hat natürlich seine besonderen Schlaglichter: bei Manet kommt stark das unfehlbar Sichere in Ton und Linie zum Ausdruck, außer einer gewissen Nüchternheit (koloristisch) und Reizlosigkeit (kompositionell und linear); bei Monet im Gegenteil ein manchmal nur äußerer Reichtum, Gefühl für das Tastbare gewisser Gegenstände und ausgesprochene Sprödigkeit gegen andere, immer aber eine gewisse Fähigkeit zu suggestiver Schilderung der Bewegung: ist ein Korb umgefallen, so scheinen die Äpfel, die daraus fallen, noch im Rollen begriffen zu sein usw. Renoir ist ein ausgezeichneter Maler von Früchten mit pelziger Decke, aber im übrigen liegt ihm die Unterscheidung verschieden beschaffener Oberflächen nicht; eine helle Tischdecke hebt sich bei ihm von einer Porzellanschüssel in keiner Weise ab.

Ein besonderes Auge für das Stilleben, zumal für Früchte, bringt Cézanne mit. Seine Art, so einseitig sie in dem charakteristischen

Farbauftrag, dem unbestimmten, diffusen Lichte ist, hat anregend im weitesten Sinne gewirkt; er wie noch mehr Vincent van Gogh haben dem Stilleben ein neues Ansehen verschafft, indem sie es zu einem selbständigen Genre umschufen. Van Gogh zeigte die Ausstellung in einem Bilde mit Teeservice glänzend vertreten; die scharfe Konturierung, das harte Absetzen der Farbflächen gegeneinander wirkt für Augen, die sich an dem Nebelhaften Monets und Renoirs stumpf gesehen haben, wieder aufmunternd und mit faszinierender Gewalt. Vielleicht war es das bedeutendste Stück der Ausstellung.

Unter den Deutschen waren mehr Vermißte als Anwesende. Von der Münchner Schule gab nur Slevogt in zwei qualitativ sehr ungleichen Bildern einen Begriff; rein malerisch war es vielleicht die größte Leistung, wie aus den absichtsvoll unreinen grauen und rötlichen Tönen eines gedeckten Tisches das leuchtende Blau eines samtgefütterten Futterals herausleuchtete. Hätte man seine, des jetzigen Berliners Arbeiten etwa neben dem bezaubernden Teerosen-Stilleben des verstorbenen Ph. Klein sehen können (das auf der diesjährigen Münchner Sezession ausgestellt war), so wäre die gemeinsame Münchener Schulung greifbar herausgesprungen, und man hätte in ein paar Bildern einen brauchbaren Begriff von einer ganzen Gruppe bekommen.

So aber blieb es bei einer fast ausschließlichen Vertretung der Berliner. Von Liebermann sah man einen Fleischerladen mit staunenswert gemaltem Fleisch, von Weiß einen duftigen Frühlingsstrauß und ein sicher gemaltes Tomatenstilleben, von Fr. Rhein ein in seiner Spachteltechnik ebenso apartes wie malerisch glänzendes Teeservice, ferner von Breyer, Kardorff u. a. eine Reihe meist tüchtiger Arbeiten.

Was die übrigen Salons bisher zeigten, war z. T. interessant, gehört aber kaum vor dies Forum. Auf die *Aquarellausstellung* der K. Akademie, die Kollektionen des Salons Gurlitt und den jetzt bei Cassirer gezeigten Nachlaß von Walter Leistikow kommen wir bei Gelegenheit zurück.

H. Voss.

FRANKFURT a. M.

In der Entwicklung der *städtischen Kunstsammlungen* ist man noch nicht zu endgültiger Klarheit gelangt über den eigentlichen Galeriebau. Man scheint an den maßgebenden Stellen mit einem solchen hauptsächlich deshalb zu zögern, weil man nicht glaubt, sich bei der dauernd lebhaften Zunahme und dem Wachstum der Sammlungen nach allen Seiten hin von vorneherein ein deutliches Bild machen zu können von dem Verhältnis des Raumes zu den bereits unternommenen oder noch zu unternehmenden Erwerbungen.

Deshalb ist, ehe zur Ausführung eines umfangreichen Baues geschritten wird, lieber zu einem übrigens glücklichen Provisorium gegriffen worden. Auf dem der Stadt Frankfurt gehörigen Terrain der Villa *Liebig* am Schaumainkai dicht bei dem Städelschen Institut werden von dem hiesigen städtischen Hochbauamt vier lichte Ausstellungsräume aufgeführt, deren Fertigstellung bis Mai 1909 spätestens zu erwarten ist. In diesen Räumen sollen dann in wechselnden Ausstellungen die reichen Schätze der städtischen Kunstsammlung dem Publikum zugänglich gemacht werden.

In den Besitz des *Kunstgewerbemuseums* ging aus der Sammlung *Hainauer* ein besonders großer Bartmannskrug, Siegburger Arbeit von 1570 über. Das Exemplar ist ausgezeichnet durch den Reichtum seiner Ornamentik und zweier figürlicher Darstellungen.

Ferner erregt die Erwerbung eines Tafelaufsatzes in Alt-Meißner Porzellan wegen der Importanz und Seltenheit des Stückes besonderes Aufsehen. Es handelt sich um ein Stück, das in der Basis 1,20 m mißt und sich bis zu einer Höhe von 1,40 m erhebt. Auf 24 Säulen, die mit naturalistischem Laubwerk umwunden sind, setzt sich eine aus 12 Voluten bestehende Verdachung, die von einem länglich zwiebelförmigen Aufsatz bekrönt wird, der eine Amorette aus Goldbronze trägt. Zwischen den architektonischen Teilen des Aufbaues finden sich Vasen und Porzellanfigürchen angebracht; unter letzteren besonders reizvoll die vier Jahreszeiten auf dem Architrav des Tempels. Im Innern des Tempels eine Gruppe der Vermählung Amors mit Psyche im Beisein Junos.

Das Modell des Tempels geht auf J. J. Kaendler zurück; seine Entstehungszeit ist wohl wegen der Stilmischung, Barock im Unterbau und Rokoko in der Verdachung, in das Jahr 1750 zu setzen, da Kaendler sich erst um diese Zeit dem Rokoko zuzuwenden beginnt. Derartige Tafelaufsätze in Altmeißner Porzellan von der Güte und Größe des vorliegenden sind eine große Seltenheit sowohl im Handel als im festen Besitz von Museen. Die Erwerbung des Frankfurter Stückes geschah aus den Mitteln der Mary und Albert Townsend Stiftung, die dem Museum jüngst zugleich mit einer Anzahl kleinerer Porzellane und Fayencen zugewiesen wurde.

E. A. B.

LEIPZIG

Die Ereignisse des hiesigen künstlerischen Lebens pflegen sich in den Ausstellungen des „Kunstvereins" abzuspielen, der seine Räumlichkeiten in einem Flügel des städtischen Museums hat und kürzlich mit einer beachtenswerten Ausstellung sein neues Vereinsjahr eröffnete. Es war eine Tat, die Rodinschen Zeichnungen, die durch Vermittlung Dr. Biermanns hierher nach Leipzig gelangten, in einer Sonderausstellung herauszubringen. Kaviar für die Menge freilich — aber dem geduldig Forschenden ebensoviele Eingangstüren zu dem innersten Wesen dieser machtvollen und eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit! Dann die sehr umfangreiche Trübner-Ausstellung, die ein genaues Nachprüfen über den Entwicklungsgang des Karlsruher Sezessionisten ermöglichte, da hier Werke aus allen Schaffensperioden des Malers zusammengebracht waren. Hier, wo nicht die Summe jener Schlager aus allen Perioden, die in dem Trübnersaal der Jahrhundertausstellung in der Nationalgalerie so blendeten, paradierte, gewann man wiederum den Eindruck, daß der Trübner dieser allerletzten Jahre sich mit dem jungen, von Feuerbach, Leibl, Diez und den Holländern kommenden Trübner der achtziger und neunziger Jahre doch nicht mehr in den Zusammenhang einer aufwärts gehenden Weiterentwicklung bringen läßt. Die kühle Sachlichkeit der Auffassung, die fast zur Nüchternheit gewordene Objektivität, der in all seiner Energie doch von fast eigensinniger Eintönigkeit durchtränkte Farbenauftrag, sie lassen das Gefühl nicht verstummen, daß hier ein Verharren, ein Sichfestlegen des sonst so agilen und energievollen Künstlers auf einem sich mehr und mehr bei ihm einwurzelnden Schema zu beobachten ist. Trübner selbst ist freilich anderer Meinung. In seiner jüngsten Kampfschrift „Personalien und Prinzipien" (Berlin, Verlag von Bruno Cassirer), die eine sehr lesenswerte Autobiographie und manchen wertvollen Aufschluß über seine inneren Entwicklungsgänge enthält, tritt er selbstüberzeugt für den steten Fortschritt auch in der Kunst seiner letzten Jahre ein. Die jüngsten Bilder der Leipziger Ausstellung, diese Akte und Landschaften, haben dem jedenfalls nicht recht gegeben, doch mag es sein, daß die Schwäche der Veranstaltung gerade hier lag. Bewundert und genossen haben wir jedenfalls jene frühen und mittleren Werke, diesen gigantischen Entwurf zur Wilden Jagd, den prachtvollen Christus im Grabe, die Kentaurenschlacht und jene, so wundervoll holländische Eindrücke neugebärende Porträtschöpfung des Herrn mit der Papierrolle (1873 gemalt). E. D.

MÜNCHEN

Die Affäre des Würzburger Lusamgärtlein hat inzwischen die Gemüter hier heftig bewegt. Die Leute, denen ein Überkochen der bayrischen Volksseele immer für gewisse Zwecke gelegen kommt und die entsprechend das Einheizen wohl verstehen, appellierten mit dem gewohnten prompten Effekt an die partikularistische Empfindlichkeit und bauschten auf diese Weise eine Angelegenheit über Gebühr auf, die nur durch besonnenes Verhalten geregelt werden konnte. Trotzdem ist, wie ich versichern kann, ein befriedigender Abschluß wahrscheinlich. Wie man mir aus Würzburg mitteilt, steht einstweilen das Lusamgärtlein noch an alter Stelle und da inzwischen der zum Abbruch bestimmte Termin verflossen ist, sollen die Würzburger das als gutes Omen nehmen und sich beruhigen.

Über eine andere vielumstrittene Frage, über den Abbruch des Augustinerstockes (siehe die Ausführungen Georg Habichs in Heft 3 dieser Zeitschrift) ist inzwischen eine merkwürdige und zwiespältige Entscheidung gefallen, die die Verlegenheit der maßgebenden Kreise deutlich illustriert. Als Ergebnis einer Sitzung der Münchner Monumentalbaukommission stellt sich nämlich ein Preisausschreiben dar, das die Regierung an alle deutschen Architekten erläßt zur Erlangung von Entwürfen für einen Polizeineubau auf dem Areal der Augustinerkirche. Um die eigentliche Entscheidung drückt sich dieses Preisausschreiben insofern herum, als es den Teilnehmern am Wettbewerb freiläßt, an Stelle des Augustinerstockes einen vollständigen Neubau unter Beseitigung der Mauthalle ins Auge zu fassen oder die Mauthalle zu erhalten und für die Zwecke der neuen Polizeidirektion mitzuverwenden. Auch sollen Vorschläge für eine andersweitige Verwendung der Mauthalle zur Diskussion zugelassen werden. Ihre endgültige Entscheidung macht die Staatsregierung von dem Ergebnis dieses uneinheitlichen Wettbewerbs abhängig. Den zahlreichen Gegnern des Abbruchs bleibt also die schwache Hoffnung, daß sich ein genialer Architekt finden wird, der ohne ein Sakrileg an diesem einzigartigen und wirkungsvollen Straßenbild zu begehen den unvermeidlichen Verkehrsforderungen nachzukommen versteht. — Eine andere Entscheidung der Staatsregierung steht noch immer aus. Der neue Herr des Nationalmuseums ist noch nicht gefunden. Wer die schwierigen Verhältnisse kennt, mit denen das Ministerium zu kämpfen hat, wird über diese Verzögerung nicht erstaunen. Zudem beweist sie, daß tatsächlich ein offenkundiger Mangel an geeigneten süddeutschen

Kandidaten für diesen Posten besteht. Denn mit einer süddeutschen Persönlichkeit wird man wohl in diesem speziellen Falle rechnen müssen. Das liegt, wie zugegeben werden muß, im Charakter eines bayrischen Nationalmuseums begründet und hat nichts mit der einseitigen partikularistischen Forderung: bayrische Beamte für bayrische Museen zu tun. Durch die Neueinrichtung des Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale Bayerns hat das Nationalmuseum übrigens einen großen Teil seiner Beamten abgeben müssen, so seinen bisherigen Vorstand Dr. Hager, Prof. Haggenmiller, Dr. W. M. Schmid u. a. Hoffentlich fährt der neue Herr mit der hocherfreulichen Einrichtung von Spezialkatalogen, der wir eine Reihe wichtiger Prachtpublikationen verdanken, fort, wobei vielleicht zu bemerken wäre, daß ein neuer Katalog der Skulpturen wohl dringlicher ist als der geplante Katalog des mit der Geschichte des Hauses Wittelsbach zusammenhängenden Materials. —

Von Neuerwerbungen der kgl. Museen ist das wichtigste Stück ein großer altjonischer Volutenkrater aus Bronze zu erwähnen, der als Leihgabe des Vereins der Kunstfreunde im Antiquarium Aufstellung gefunden hat. Das Stück ist ein Unikum und soll demnächst in dieser Zeitschrift ausführlich gewürdigt werden.

Ferner wurde vom Kgl. Antiquarium für verhältnismäßig billigen Preis ein in Gold getriebenes großes Rhyton (Trinkhorn), dem IV. Jahrhundert v. Chr. angehörig, angekauft. Das köstliche Stück zeigt an der Mündung eine hochinteressante Darstellung aus dem kriegerischen Leben der Skythen. Gleichzeitig wurde ein prächtiger antik-griechischer Spiegel erworben, der am Griff reizende in Gold tauschierte figürliche Darstellungen (Jagd auf Adler) aufweist.

Vom Kgl. Münzkabinett wurden auf der Auktion Weber über 500 antike Münzen, auf der Auktion Löbbeke eine große Anzahl italienischer und deutscher Renaissance-Medaillen angekauft, darunter Hauptwerke von H. Schwarz, L. Krug u. a.

Die kgl. Graphische Sammlung, wie der offizielle Titel für das Kupferstich- und Handzeichnungen-Kabinett in der alten Pinakothek lautet, feiert in diesem Jahre ihr hundertfünfzigjähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß verfaßte der jetzige Vorstand dieser Sammlung, Dr. Pallmann, eine kleine anspruchslose Festschrift, in der er die Geschichte dieses Instituts gibt. Darüber hinaus entwickelt sich das anregend und lebendig geschriebene Büchlein zu einem interessanten Stück allgemeiner Museumsgeschichte, so daß eine demnächst erfolgende ausführlichere Würdigung im bibliographischen Teile wohl gerechtfertigt ist.

Von Ausstellungen brachte den ersten Schlager des Winters Heinemann mit seiner aus Privatbesitz zusammengesetzten schönen Kollektion aus dem Oevre des 1891 verstorbenen französischen Meisters Théodule Ribot. Eine Sammelausstellung dieses in Frankreich sehr geschätzten Malers hatte schon Bernheim-Paris zu Lebzeiten des Meisters veranstaltet. Doch übertrifft die jetzige Zusammenstellung ihre Vorgängerin noch an Reichhaltigkeit. Ribot gehört nicht zu den Problematikern, die Träger und Opfer sind der großen Entscheidungen ihrer Generation. Wir sind heute zu sehr geneigt, die entwicklungsgeschichtlichen Werte einseitig mit den künstlerischen Werten überhaupt zu identifizieren und jeden zu übersehen, der nicht in den ersten Reihen kämpft. Ribots Würdigung muß von diesen entwicklungsgeschichtlichen Werten absehen. Er gehörte zu denen, die fern von aller Problematik die Eroberungen ihrer Generation für ihre konservativen und traditionellen Zwecke verwenden und auf diese Weise Dinge schaffen, die in künstlerischer Beziehung einwandfrei und reizvoll dem Beharrungsvermögen des Publikums entgegenkommen und nie den würdigen Charakter des Altmeisterlichen verlieren. Und in diesem „Altmeisterlichen“ erkennt sich nun mal das Publikum aller Zeiten wieder. Die Palettenkultur, auf der der Eindruck des Altmeisterlichen meist beruht, ist immerhin auch ein Stück Kultur und nicht mal ein schlechtes. Und da man gerade hier in München für diese Art Kultur ein besonders gut ausgebildetes Organ hat, so findet die Ribot-Ausstellung großen Anklang. Ribot ist einer der ersten Spanier der französischen Malerei. Von der elementar-wirkungsvollen Licht- und Schattenmalerei der Ribera und Caravaggio ging er aus. Diese vielleicht minderwertige Neigung seines Talents wußte er durch eine Erziehung an Rembrandt und Velasquez zu verfeinern. Der Weg dieser Verfeinerung ging von einer allgemeinen Tonigkeit zu einer subtilen Farbigkeit, oder vom groben Effekt zum differenzierten Raffinement. Und er erreichte sein Ziel ohne das aufzugeben, was seine Stärke und das Altmeisterliche seiner Arbeiten machte: die tiefe und satte Harmonie seiner Bildoberflächen. So endete er bei Dingen, die frühen Arbeiten aus dem Leiblkreise nahestehen und wie diese den Charakter des Altmeister-

lichen mit einer eminenten Modernität verbinden. —

Ein sehr erfreulicher Entschluß der Münchner Sezession wird bekannt. Sie plant für den Winter eine Hans von Marées-Aussellung. Außer den Schleißheimer Bildern und den Marées aus dem Besitze des Prinzregenten werden Adolf Hildebrandt und die Witwe des Generalmusikdirektors Levi ihre Bilder hergeben. Dasselbe steht von andern Privatbesitzern zu erwarten und man hofft, daß auch die Berliner Nationalgalerie, die ja ihren reichen Bestand an Marées hauptsächlich der Stiftung Hildebrandts verdankt, den Wunsch der Münchner Sezession nach Hergabe der Bilder erfüllen wird.

Das Arkanum von Nymphenburg. Dr. Friedrich H. Hofmann vom bayr. Nationalmuseum, der uns die langentbehrte Geschichte der Nymphenburger Porzellanmanufaktur schreiben will, ist bei seinen archivalischen Studien auf einen interessanten Fund gestoßen, der der bisherigen Forschung gänzlich entgangen ist und den er in einer sehr lesenswerten und unterhaltenden Schrift veröffentlicht. Es handelt sich um den cod. germ. 3750 der hiesigen Hof- und Staatsbibliothek mit dem Titel: Beschreibung aller zur Porzelain-Fabrique gehörigen Wissenschaften, wie solche mittels unaußgesetzt angewandten Fleiß u. vieler Tausend gemachten Proben bei der Churfrtl. Bayr. Porzelain-Fabrique seiner Zeit glücklich zu Stande gebracht worden." — Dieser Manuskriptband mit der Aufzeichnung des Nymphenburger Arkanums ist für die Geschichte der deutschen und speziell der bayrischen Porzellankunst überaus wichtig. Durch die ausführliche Einleitung wird die Hofmannsche Publikation überdies zu einem interessanten Stück Geschichte aus den Tagen des Arkanistentums wie es im 18. Jahrhundert an allen Höfen florierte. Die Arbeit, die schon als Sonderschrift vorliegt, wird demnächst im „oberbayrischen Archiv" erscheinen. W. W.

BUDAPEST

Museum der Bildenden Künste. — Das kleine Ölbild des Leonardo Alenza, das Herr Langton Douglas neulich der Galerie verehrt hat, ist eine willkommene Ergänzung der spanischen Kollektion. Das im Stile Goyas gehaltene Gemälde erinnert in der Konzeption stark an einige Blätter der Caprichos. Es stellt einen Verurteilten am Schafott dar, der, während seine Füsse an den Würgpfahl befestigt werden, von einem hinstürzenden schwarzgekleideten Manne umarmt und geküßt wird. Der Himmel ist von dunklen Wolken bedeckt. Die Bewegungen der Figuren sind ausdrucksvoll, die Farben saftig und kühl, während in der Modellierung manche Unfreiheiten konstatiert werden können. Das Werk, das unten die Signatur „L. A." trägt, stammt aus der Sammlung des Grafen von Clarendon.

Herr François Kleinberger schenkte der Galerie ein größeres, dekorativ gehaltenes Ölgemälde von Jakob Bogdány. Es sind darauf, vor einer dichten Baumgruppe, verschiedene Vögel — roter und gelber Papagei, Kakadu, Nußhäher und Meise — und vorne in der Mitte ein kleiner Haufen Früchte zu sehen. Im Hintergrunde links Aussicht auf Park mit Springbrunnen und antikisierender Architektur. Herr Kleinberger hat das Werk vom Londoner Kunsthändler Strelitskie erworben.

Dr. Zoltán v. Takács.

FLORENZ

Die Zeichnungssammlung der Uffizien hat durch die Erwerbung des bekannten Blattes der Sammlung Morelli, welches in der Publikation über diese auf Taf. XXVII abgebildet ist, eine Studie erworben, welche als vorbereitende Arbeit für Tizians Porträt des Francesco Maria Rovere (Uffizien) zu gelten hat. Es ist eine Federzeichnung von 14×23 cm und gibt den Dargestellten in ganzer Figur. Die wesentliche Aufmerksamkeit hat Tizian in dieser Studie der detaillierten Wiedergabe der Rüstung gewidmet; die äußerste Energie des Striches, die tiefe Schattengebung und die allgemeine tonige Wirkung erweisen das Blatt als eine vorzügliche Leistung von Tizians Zeichenkunst. Der Kopf und die Schulterpartie wirken verschwommen, weil dieser Teil des Blattes offenbar durch Wasser gelitten hat.

Der Ankauf eines Selbstporträts des Girolamo Romanino durch die Uffizien findet seine Rechtfertigung darin, daß es in der Künstlerporträtsammlung jetzt auch diesen Meister erscheinen lassen wird. Doch wird man es nicht als eine Originalarbeit ansehen können; die grobe und leblose Behandlung der Farbe lassen nur allzu deutlich die charakteristische Verrohung durch Kopistenhand erkennen. Format und Inschrift weisen überdies darauf hin, daß das Bild für eine der im XVI. Jahrhundert oft gepflegten Porträtgallerien hergestellt ist. Der weiße Farbenstreifen, der die Inschrift HIER. ROM. PICT. trägt, ist übrigens gleichzeitig mit den übrigen Teilen des Bildes ausgeführt und

Digitized by Google

keineswegs später hinzugefügt worden, da keine andere Farbschicht sich darunter befindet.

Die Verwaltung des Komplexes von Baulichkeiten, welcher von der Basilika von S. Lorenzo, der Biblioteca Laurenziana, der Klosterhöfe und der Medici-Kapellen gebildet wird, ist jetzt in die Hände einer selbständigen juristischen Persönlichkeit, der Opera di S. Lorenzo übergegangen. Alle Einnahmen für Eintrittsgelder fließen ihr zu und sollen zur Erhaltung der Monumente dienen. Zunächst ist eine Freilegung der Bauwerke durch Beseitigung von Privathäusern ins Auge gefaßt.

Im Museo Archeologico sind fünf neue Räume eingerichtet worden, welche einer übersichtlicheren Aufstellung des alten Besitzes und der Neuaufstellung der jüngsten Ausgrabungen und Erwerbungen der etruskischen Sammlungen dienen.

Der Stadrat von Florenz hat beschlossen, im Jahre 1909 zur Erinnerung an die toskanische Revolution von 1859 eine städtische moderne Galerie zu eröffnen. Das Gebäude am Piazzale del Re in den Cascinen soll sie aufnehmen. Die jetzt in der Galerie der Akademie befindliche moderne Sammlung soll vom Staate als Schenkung oder Depot erbeten werden und es sollen künftighin durch Ankäufe „alle Formen und Schulen der Kunst“ dem Florentiner Publikum zugänglich gemacht werden. Wie die Stadtgemeinde Florenz die Mittel für den großen Zweck auftreiben wird, ist bisher nicht erörtert worden.

Das Museo von S. Marco, das so viele Erinnerungen an Alt-Florenz birgt, hat durch die Glocke von S. Marco einen Zuwachs von ungewöhnlicher Bedeutung erlangt. Die Geschichte dieser Glocke gibt Guido Carocci, der verdienstvolle Direktor des Museums, im Bollettino d'Arte. Cosimo Medici hat sie gestiftet, der Wohltäter und Erbauer des Klosters von S. Marco. Die Zeit, da sie ihre große Stunde erlebte, war die Zeit von Savonarolas Wirken. Sie rief die Florentiner zu seinen Predigten und ihr Dröhnen mischte sich in die zerknischten Klagen der Anhänger des Mönchs, der Piagnoni: da erhielt sie selber den Namen La Piagnona. Sie läutete Sturm, als das Kloster in der Nacht vom 8. April 1498 von den Feinden Savonarolas, den Anhängern der Medici, erstürmt wurde. Nachdem man den Propheten verbrannt, seine Anhänger getötet oder verbannt hatte, hielt man auch über die Glocke das Strafgericht. Sie wurde verurteilt, durch Beschluß des großen Rats vom 29. Juni 1498, man stürzte sie vom Turme, Esel zogen sie durch die Straßen der Stadt und der Henker schritt hinter ihr her und peitsche sie; dann führte man sie ins Exil, nach S. Salvatore a Monte, außerhalb der Stadt.

Nach neunjähriger Verbannung kehrte sie auf den Turm von S. Marco zurück und 299 Jahre lang hat sie dort ihr Amt erfüllt. Jetzt aber stellte es sich heraus, daß ihr Knauf und ihre Kuppelung nicht mehr sicher waren und daß sie zu springen drohte, weil das jahrhundertelange Anschlagen des Klöppels an die zwei nämlichen Stellen, dort das Metall völlig verbraucht hatte. Sie mußte vom Turme herabgeholt werden und wurde im zweiten Kreuzgang von S. Marco aufgestellt. An ihre Stelle setzte man einen Neuguß.

Im Gegensatz zu sonstigem Gebrauch ist der Gießer und das Jahr des Gusses nicht genannt. Die am oberen Rande beginnende und drei Zeilen einnehmende Inschrift enthält nur den Namen des Stifters, Cosimo Medici. Unter der Inschrift läuft ein 6 cm breiter Puttenfries hin, der durch Wappenschilder nnd Vasen zu kleineren Kompositionen gegliedert ist. Zwei Medaillons, mit einer Madonna und einem hl. Dominikus, bilden unterhalb des Puttenfrieses den Abschluß des Dekors. Wer ist nun der Künstler, der den Schmuck der Glocke geschaffen hat? Wenngleich die Zeit von der alten Feinheit der Arbeit viel zerstört hat, so wirkt der Puttenfries noch jetzt äußerst lebendig. Die kurzen stämmigen Putten sind voll von Bewegung und Lust, sie singen, tanzen, musizieren mit einer Ausgelassenheit und mit einer stürmischen Bewegtheit, die wir sonst nur an Donatellos Kanzeln in der Domopera und in Prato finden. Der Typ des Kindes ist auch ganz der von ihm bevorzugte. Wir dürfen Donatello als den Meister mit Sicherheit annehmen, der den Fries modelliert hat. Der ausführende Meister aber dürfte Michelozzo sein, der S. Marco baute, überhaupt in ständigem Dienst der Medici stand und ein vortrefflicher Bronzegießer war. Diese seine Eigenschaft bewirkte es auch, daß Donatello viele Jahre lang gemeinsam mit ihm arbeitete; im Jahre 1438 wurde dieser Verband gelöst und wir dürften also die Zeit der Entstehung der Glocke vor 1436 zu legen haben. 1436 wurde das Kloster von den Domenikanern bezogen, die Kirche war damals fertig. Wahrscheinlich dürfte auch die Glocke zu jenem Zeitpunkt bereits auf dem Campanile gewesen sein.

Aus der entlegenen Kirche von S. Andrea a Camoggiano im Mugello, einer Kirche, die wiederholt von Dieben besucht wurde, sind die große Tafel vom Hauptaltar und der robbieske Taufbrunnen ebenfalls nach S. Marco gebracht worden. Die Tafel von 2,08 m Höhe und 1,70 m Breite ist im Raume von Ghirlandajos Abend-

Digitized by Google

mahl aufgehängt worden. Es ist eine Kreuzigung mit den Heiligen S. Pietro, S. Andrea Apostolo, zwei weiteren Heiligen, Maria Magdalena und ein knieender Stifter dargestellt. Carocci, der das Bild publiziert hat, möchte die Arbeit zweier Hände darin erkennen, angesichts der großen Qualitätsunterschiede in den einzelnen Teilen und denkt schließlich an einen Eklektiker in der Art der Raffaellino del Garbo, Raffaello de' Casli; auch Einflüsse Filippinos und Signorellis nimmt er wahr. Der Unterzeichnete neigt dazu einen Meister mit starken umbrischen Einflüssen in dem Bilde zu sehen, der Reminiszenzen von Pinturicchio und selbst Pieros della Francesca verarbeitet.

Das zweite aus der oben genannten Kirche stammende Werk ist ein sechsseitiger Taufbrunnen in Robbia-Technik. Die Felder werden durch Pilaster umrahmt und enthalten Szenen aus dem Leben des Täufers. Die Glasur ist ganz weiß, von ziemlicher Grobheit, aber durch Spuren der alten Vergoldung reizvoll. Die Zeit der Entstehung ist spät anzusetzen, in zwei weiblichen Figuren möchte man den Einfluß von Albertinellis Heimsuchung erkennen.

In kurzer Zeit wird ein weiteres Werk in das Museum gelangen. Es ist eine große Kreuzigung mit einem knieenden hl. Antonius, welche bisher in einem Tabernakel des Friedhofs von S. Marco sich befand. Das Bild ist der freien Luft ausgesetzt gewesen und war im Begriff zugrunde zu gehen. Glücklicherweise waren gerade die beiden Figuren gut erhalten, so daß nach der Restauration das Bild mit seinem prachtvollen, geschnitzten alten Rahmen eine schöne Bereicherung ausmachen wird. Sobald es ausgestellt ist, soll eine kritische Behandlung hier erfolgen.

In Florenz regt sich wieder eine lebhafte Agitation gegen die vom Senate beabsichtigte Änderung des Gesetzes über die Regelung der Kunstangelegenheiten. Die Deputiertenkammer hatte das Gesetz im Februar d. J. angenommen und es sollte Garantien dafür bieten, daß künftighin der Export von Kunstwerken ersten Ranges verhindert werde. Nimmt der Senat Änderungen am Gesetze vor, so geht es an die Kammer zurück und es dürfte dann geraume Zeit verstreichen, bevor eine gesetzliche, endgültige Regelung der Angelegenheit zu erwarten ist. A. Gottschewski.

8

BOLOGNA

Die Pinacoteca zu Bologna hat sich mit einem Bilde Carlo Dolci's bereichert, das David mit der Schleuder und Goliath darstellt. Der junge David hat frisches Aussehen mit lang auf den Schultern herabwallendem Haar; der rechte Arm stützt sich auf einen Stein, die Schleuder hält er in der Linken, das Haupt Goliaths ruht auf einem Tisch. Kein heldenhafter Ausdruck des Kämpfers Israels. Doch in seinen schwärmerischen Augen liegt es wie ein Aufzucken des Triumphes. Auch die fein gepflegten, eleganten Hände scheinen eher einem raffinierten Lebemanne, als einem rauhen Krieger zu eignen. I.

8

MAILAND

Francesco Malaguzzi Valeri hat bei A. P. Gartier in Genua vier bis jetzt verschollene Bilder von G. B. Tiepolo entdeckt (2×3 m). Dieselben stellen Szenen aus dem „Befreiten Jerusalem" dar, und zwar: die Liebe Rinaldos und Armidas, die Ankunft Ubaldus und Guelfus in der verzauberten Insel, die Flucht Rinaldos und Armidas, und das Aufbrechen vom Lager der Kreuzfahrer. Abbildungen dieser vier best erhaltenen Bilder sind in der Rassegna d'Arte zu finden. b.

8

VENEDIG

Die Accademia di Belle Arti wurde wieder mit einigen Werken bereichert. Ein Fresko Madonna mit Kind und hl. Rochus (1,15×1,20) vom Veroneser Francesco Morone wurde soeben erworben. Das reizend liebliche Antlitz Marias blickt träumerisch vor sich hin. Blond ist ihr flach gekämmtes Haar, zart der kleine spitze Mund; das linke Händchen ruht auf einem Buch, rot das Unterkleid, schwarzgrün der Mantel. Das nackte Bambino segnet mit der Rechten, während die Linke einen Olivenzweig emporhält. Der hl. Rochus zeigt mit der einen Hand auf seine Wunde und hält mit der anderen den Pilgerstab fest; rötlichblond sein wallendes Haupthaar, kurz geschnitten und wohl gepflegt sein Bart. Die elegante Gestalt ist mit einem braunen Mantel mit schwarzem Kragen angetan. (Preis 3000 Lire.) Von Bernardino Licinio, dessen Hauptwerk sich in der Frari-Kirche zu Venedig befindet, wurde ein Familienbildnis (1,30×90) für 6000 Lire erworben. Das Ganze ist etwas Giorgionesk aufgefaßt. Es verrät durch die helle Farbenstimmung und durch eine gewisse Natürlichkeit und Lebendigkeit in Stellung und Ausdruck den guten Meister, der freilich nie an seinen großen Bruder Pordenone heran-

Digitized by Google

reichte. Im Vordergrund, als Kniestück dargestellt, reicht sich ein junges Ehepaar die Hände. Sie hellbraun angetan, Dreiviertelansicht, mit entblößten Schultern, er en face mit rötlichem Barthaar, schwarz gekleidet, blickt den Beschauer an. Im Mittelgrund das Porträt einer ebenfalls jungen Frau mit vollem, tief leuchtendem Inkarnat, blickt lebendig aus dem Bilde. Dann noch ein Jüngling, bronzen im Ton, dessen Augen auf die Dargestellten gerichtet sind. Br.

8

ROM

Nach dem Ankauf des süßlichen und infolge seiner Übermalung als Original kaum mehr zu erkennenden Bildes von Correggio hat die Galleria Corsini mit der Erwerbung zweier Tafeln des Greco, die bisher unbekannt im Privatbesitz auf Malta sich befunden haben, eine recht erfreuliche Bereicherung erfahren. Es sind Pendants, wohlerhalten, aus der späten Zeit des Meisters, das eine, die Taufe Christi, eine erheblich kleinere, aber bei Vergleichung mit einer Photographie allem Anschein nach bessere Wiederholung eines gleichen Bildes im Prado, das andere, Christi Geburt, ebenfalls bester Qualität und für die Kenntnis Grecos wichtig. Bei Gelegenheit der Bekanntgabe dieser beiden Bilder im Bollettino d'arte weist Attilio Rossi ein drittes Bild, das aus der Sammlung Chigi schon früher in die Gallerie Corsini gelangte, die Ehebrecherin, die bisher als Tintoretto bezeichnet wurde, ebenfalls dem Greco und zwar dessen früher venezianischer Zeit zu. Ich kann mich trotz einiger verführerischer Nebensächlichkeiten vor allem aus malerischen Gründen und wegen der allzu minutiös berechneten Perspektive des Bildes, das Tintorettos nächsten Einfluß bekundet, zu dieser neuen Benennung nicht verstehen.

Weit wichtiger als diese Nachrichten erscheint die Tatsache, daß die seit einiger Zeit diskret betriebenen Verhandlungen des Staates mit dem König von Neapel über den Ankauf der vier großen Paläste (palazzo Farnese, villa Farnesina, villa Madama, Palazzo Caprarola) nunmehr öffentlich zugegeben werden, nachdem die französische Regierung dem Herzenswunsch Herrn Barrères nach Ankauf des palazzo Farnese nicht nachgekommen ist. Das wäre allerdings die größte und schönste Tat, die zur Jubelfeier 1911 geschehen könnte. Denn die gegenwärtige Unzugänglichkeit des palazzo Farnese und des Oberstockes der Farnesina, die durch die Tiberregulierung baufällig geworden ist — ich konnte in dem Fresko Sodomas tiefe Risse neuesten Datums feststellen — sogar für den Forscher, ist beklagenswert und unerhört. Ob der Kauf zu Stande kommen wird (es wird berichtet daß allein für Caprarola drei Millionen gefordert werden), und ob das Parlament seine Zustimmug gibt, bleibt freilich einstweilen abzuwarten, aber der freudigen Erregung über die gute Absicht darf doch wohl hier Ausdruck gegeben werden.

Das Schicksal des palazzetto Venezia, der dem Moloch „monumento nazionale" zum Opfer fällt, ist dafür entschieden: „den hebt mir auf, sagt Polyphem, daß ich zuletzt ihn speise." Der charakteristische Seitenbau des alten Palastes wird in der allernächsten Zeit abgetragen. Weil auch im Inneren des bleibenden palazzo bauliche Änderungen vorgenommen werden, haben sich wiederum Stimmen erhoben, die einen Neuaufbau des palazetto an die Südwestwand auf der freigelegten piazza San Marco befürworten. Da in der Tat im Dezember der Entschluß hierüber ernstlich und amtlich gefaßt werden soll, muß man sich fragen, ob nicht auch ein zerrissener Jackenärmel durch ein aufgebessertes Hosenbein ersetzt werden kann. Wenigstens fallen hier Entscheidungen, während der Eröffnung der vatikanischen Gemäldegalerie, mit welcher die Bildersammlung des Laterans vereinigt werden soll, offenbar größere Schwierigkeiten entgegenstehen, die natürlich nur auf der Saumseligkeit der päpstlichen Beamten beruhen. Jedenfalls ist sicher, daß der ursprünglich für die Wiedereröffnung festgesetzte Termin des 1. Januar 1909 nicht eingehalten werden wird.

Uhde-Bernays.

8

In Fermo bei Ascoli Piceno wurde durch den neuen, sehr rührigen Direktor des Museums von Ancona Professor dall' Osso, einen Schüler Brizios, eine Nekropole des achten vorchristlichen Jahrhunderts entdeckt. Unter den Gräbern ist besonders das eines Kriegers bemerkenswert. Man fand bei der Leiche einen Helm und drei Lanzen, ferner eine Reihe von Fibeln und Armspangen. Die wichtigen Ausgrabungen mußten wegen Geldmangel vorläufig suspendiert werden.

In Cumae hat man in allerletzter Zeit auf dem Grundstücke des Dr. Granata eine ganze Reihe von archaischen Gräbern gefunden. Eines von ihnen lieferte einen prächtigen attischen Vasendeckel mit einer sehr interessanten Darstellung der Iliupersis, die von anderen schon bekannten Darstellungen in Vielem abweicht. Die Vase dürfte um die Mitte des VI. Jahr-

Digitized by Google

hunderts v. Chr. zu datieren sein. Zugleich hat man in einem archaischen Grabe einen großen unversehrten Marmorsarkophag gefunden, über dessen Datierung die Meinungen derer, die beim Funde anwesend waren auseinandergehen. Professor Gabrici vom Neapler Museum soll geneigt sein, ihn in das VI. Jahrhundert v. Chr. zu setzen. Danach wäre dies der älteste in Italien je zu Tage gekommene Marmorsarkophag.

In Pompeji fand man außerhalb der Porta Nolana in der Lapillischichte ein Skelett, bei dem eine Börse mit 50 Münzen und unter einigen silbernen Gegenständen ein Tintenfaß, ferner einige Schlüssel lagen. Es handelt sich sicher um einen Flüchtling, der bei Ausbruch der Katastrophe mit einigen in Eile ergriffenen Habseligkeiten die Stadt verließ und außerhalb des Tores zugrunde ging. In der Nähe des Skeletts fand man eine Exedra von kubischer Form mit einer Säule, welche eine Amphora trägt.

In Neapel kamen in Via Forcella wiederum neue Überreste der alten griechischen Mauern zum Vorschein. Sie gehören dem V. Jahrhundert v. Chr. an.

Ludwig Pollak.

8

PARIS

Unter den Entdeckungen von Kunstwerken sind immer die die überraschendsten, die in den Depots des Staates gemacht werden. In den Depots des Gobelins entdeckte man eine Serie von bisher vollkommen in Vergessenheit geratenen Tapisserien, die Napoleon I. in Auftrag gegeben hatte. 4 Stücke einer großen Serie gelangten bis 1813 zur Ausführung, doch der Gang der politischen Ereignisse und die Inopportunität der dargestellten Gegenstände ließen die Tapisserien der „Geschichte Napoleons" in den Depots der Gobelins verschwinden. Die vier von der Serie ausgeführten Stücke sind jetzt dem Schlosse Malmaison überwiesen worden, das, wie bekannt, allmählich zu einem Musée Napoleon ausgestaltet wird.

Der Umzug des Luxembourg-Museum scheint nun seiner Verwirklichung immer näher zu rücken. Der Architekt Derruaz hat die Pläne für den Umbau des Seminars von St. Sulpice zum Museum jetzt beendet. Der Mittelhof des Gebäudes wird zu einem großen Lichthof für die Skulptur umgewandelt werden. Die denselben umgebenden vier Gebäudekörper werden durch Zusammenziehung mehrerer Etagen in eine Flucht von großen Oberlichtsälen umgestaltet. Im Frühjahr 1909 sollen die Arbeiten beginnen.

Unter den modernen Kunstaustellungen steht der Salon d'Automne an der Spitze. Er ist nicht mehr auf der Höhe früherer Jahre. Eine Reihe namhafter Künstler, die früher zu seinen Getreuen gehörten, scheinen ihm dieses Jahr zu schmollen. Das Niveau der ausgestellten Werke hat darunter gelitten. Eine Serie dekorativer Panneaux von Maurice Denis, die Geschichte Amors und Psyches darstellend; die schönen Skulpturen von Ivan Mestrovic und der vielumstrittene Henri Matisse sind die bemerkenswertesten Erscheinungen dieses Salons. Matisse bringt neben einigen Werken von unbestreitbarem Werte eine Reihe übertrieben primitiver und paradoxer Panneaux, in denen nur der Snobismus das Programm einer künstlerischen Zukunft erkennen kann. Eine Retrospektive der Werke Monticellis bedeutet eine glänzende Rehabilitation dieses so lange verkannten Farbenphantasten, den Zweck einer durchaus irreführenden Grecoausstellung können wir dagegen ebensowenig einsehen, wie den einer durchaus nicht interessanten finnländischen Sektion.

In den kleineren Salons zeigt Bernheim schöne Bilder von Toulouse-Lautrec, bei Druet ist Roussel mit seinen Pastellen, bei Petit die Gesellschaft für farbige Radierung, bei Durand-Ruel Georges d Espagnat mit kräftigen Dekorationen. So setzt die Wintersaison allmählich wieder ein. Bald werden wir von der Hochflut der Venten und Ausstellungen überschwemmt werden.

Im Hotel des Ventes ist noch fast vollkommene Stille. Mit der Vente Say wird in den nächsten Tagen die Saison beginnen.

* * *

Endlich wird sich auch im französischen Unterrichtswesen eine Reform vollziehen, die auch auf das Kunstleben nicht ohne Einfluß bleiben wird: die Reform des Zeichenunterrichts in den Schulen, der bisher die alten, ausgetretenen Pfade des abstrakten, geometrischen Zeichnens und des Arbeitens nach Gips nicht zu verlassen wagte. Eine vom Ministerium des Unterrichts und der schönen Künste eingesetzte Kommission hat das Problem studiert und hat einen Bericht eingereicht, in dem auf Grund der in einigen Lyceen zu Paris und in der Gegend von Besançon gemachten Erfahrungen eine Anwendung der modernen Prinzipien des Zeichenunterrichts auch für die französischen Schulen gefordert wird. Es soll in erster Linie dem Zeichnen nach der Natur größerer Raum gegeben werden, wie dies nach den neuen deutschen Programmen schon längst geschieht. Bedenklich dagegen scheint, daß der Zeichenunterricht sich dem übrigen Unterrichtsgange anschließen soll. Wenn

Digitized by Google

es für den Schüler auch interessant sein mag, daß man ihn, während er die Geschichte des Mittelalters studiert, zugleich nach Photographien oder Nachbildungen mittelalterlicher Kunstwerke zeichnen läßt, so scheint dies für den methodischen Gang des Zeichenunterrichtes nicht gerade empfehlenswert. Immerhin ist es von hohem Interesse, daß man auch in Frankreich beginnt, diesem bisher so verwahrlosten Zweige des Schulunterrichtes einige Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Das Louvremuseum hat einige erfreuliche Bereicherungen erfahren. Das wichtigste neue Stück ist ein Bildnis des Doktor Paracelsus von Jan van Schorel. Dieses Bildnis ist von um so größerem Jnteresse, als es wahrscheinlich einem phantastischen Porträt des berühmten Arztes von Rubens, das sich heute im Brüsseler Museum befindet, als Vorbild gedient hat.

Die englische Schule, die früher im Louvre recht schwach vertreten war, ist in den letzten Jahren systematisch ausgebaut worden. Jetzt wiederum hat das Louvre von der Firma Agnew ein großes männliches Bildnis von Raeburn „Captain Hay of Spot" erworben. Seit einiger Zeit arbeitete das Louvre mit Hilfe der Société des amis du Louvre am Ausbau der Abteilung für dekorative Kunst. Eine Anzahl kostbarer Möbel, die in den einzelnen Ministerien verstreut waren, wurden allmählich in das Louvre übernommen und durch Kopien ersetzt. Der Sturz des Marineministers Thomson hat jetzt die Überführung des berühmten Schreibtisches Colberts in das Louvre ermöglicht.

Der Reigen der kleineren Ausstellungen ist wieder in vollem Gange: Durand-Ruel zeigte Bilder von Georges d'Espagnat und gibt einen Überblick über das Schaffen der Degasschülerin Miß Mary Cassatt. Bernheim veranstaltete eine Vorführung der jüngsten Werke von Vuillard. Bei Druet Odilon Redon und Francis Jourdain.

Das kommende Jahr wird im Pariser Ausstellungsleben wohl allerhand Umwälzungen bringen. Im Salon d'Automne scheinen Veränderungen bevorzustehen. Wichtiger jedoch ist, daß durch den Abbruch der Treibhäuser an der Seine die „Artistes Indépendants" obdachlos werden. Ein so großes und günstig gelegenes Ausstellungslokal wird kaum wieder zu finden sein und so werden die Indépendants sich stark einschränken müssen, wenn sie sich nicht unter ganz anderen Prinzipien neukonstituieren müssen. Wenn auch in den letzten Jahren das Mittelgut in diesem Salon immer mehr überhand genommen hat, so wäre doch bedauerlich, wenn eine Institution verschwände, die so vielen tüchtigen Künstlern den ersten Appell an die Öffentlichkeit ermöglicht hat.

Rudolf Meyer-Riefstahl.

LONDON

Am 4. November verkündete der „Board of Education", der unserem Kultusministerium entspricht, daß für das nun bald in ein neues Riesenheim übersiedelnde Albert- und Victoriamuseum (South Kensington Museum) eine neue Organisation getroffen worden sei. Dies sei vor allem dadurch notwendig geworden, daß die Technische Abteilung des Ministeriums, die bisher die Verwaltung des Museums kontrolliert hatte, von nun an nicht mehr in South Kensington sondern in einem andern Stadtteile Londons untergebracht sei. Auf diese Weise werde dem Museum nun eine unabhängige Basis zuteil, und es würde ihm der notwendige Stab von Verwaltungs- wie technischen Beamten zur Seite gegeben werden. Deshalb sei die Schaffung einer Direktorstelle notwendig, die Mr. Cecil Smith, bisher am Britischen Museum als Chef der Abteilung griechischer Altertümer tätig, übertragen worden sei. Er sei dem Ministerium für die gesamte Verwaltung verantwortlich. Der bisherige Direktor des South Kensington Museums wird zum Abteilungschef für Architekturen und Skulpturen ernannt. Im ganzen sollen die Schätze des Museums in 8 Abteilungen untergebracht werden. 1. Architektur (Originale der Bau- und Bildhauerkunst); 2. Metallarbeiten; 3. Holz- und Lederarbeiten; 4. Gewebe; 5. Töpferwaren, Emaille- und Glasarbeiten; 6. Zeichnungen, Illustrationen und Stiche; 7. Bibliothek; 8. Gemälde. Bei der Übersiedlung des Museums, die viel Zeit in Anspruch nehmen wird, soll eine sorgfältige Sichtung und Klassifikation des gesamten Inhalts des Museums vorgenommen werden. Soweit die Mitteilung des Ministeriums. -- Jene Sichtung ist allerdings recht notwendig, denn aus allerlei Gründen, oft Testamentsbestimmungen freundlicher aber eitler Mäcene, wird eine Fülle nutzloser, nur die Übersicht störender Gegenstände mit ausgestellt. Und am besten wäre es wohl, wenn man die Abteilung 8, Gemälde, ganz auflöste und ihre bedeutenden Schätze den zwei National Galerien Londons zuführte, denn z. B. die Constables sind jetzt im South Kensington Museum recht mäßig untergebracht, und ob der große viereckige Kasten des neuen Gebäudes, der als ein echtes Kunstschulhaus gedacht und geplant ist, ihnen ein günstigeres Heim bieten

Digitized by Google

wird, bleibt zweifelhaft genug. — Eine Neuorganisation des Museums war auch eine absolute Notwendigkeit, denn seit längeren Jahren herrschte in ihm, wie es z. B. die „Morning Post“ ausdrückt, eine förmliche Anarchie, weil kein oberster Wille seine Geschicke lenkte. Gegen die Art der Neuorganisation dagegen erhebt u. a. der Direktor der Wallace-Collektion, Mr. Claude Phillips, seine Stimme im Daily Telegraph. Er wünscht, daß, ehe die angekündigte Neuorganisation durchgeführt werde, man sie zur öffentlichen Diskussion stellen solle. Mit Recht führt er aus, daß man ein Comitée zur Beratung einer Neuorganisation vor der Erbauung des neuen Museumgebäudes hätte einsetzen sollen, nicht jetzt erst, denn dann hätten die Architekten sich, wie es in Berlin geschieht, nach dessen Vorschlägen zu richten vermocht statt ein sogenanntes „ideales Museum“ zu schaffen. Die Einteilung in jene 8 Abteilungen nun, so führt Claude Phillips fort, würde den Charakter des Museums völlig verändern; sie würde aus ihm vor allem ein „technisches oder besser noch ein naturgeschichtliches Kunstmuseum“ machen, das zur Benutzung des Kunsthandwerkers, des Fabrikanten, des Spezialisten und Studenten da wäre (und als solches wünscht es, wie das an dieser Stelle bereits früher mal erwähnt wurde, der Architekt des neuen Museumsgebäudes, der auf das Münchner Nationalmuseum wie auf eine nette aber dilettantische Spielerei hinwies), und nur so ganz nebenbei auch als Tempel hoher Kunst dienen könnte, in dem die Kunstliebenden ästhetischen Genuß finden und der Entwicklung der Stilarten zu folgen vermöchten, in dem sie den weitreichenden Einfluß der Kunst auf die Geschichte, die Kultur und das gesellschaftliche Leben der Nationen gerade in ihren größten und eindruckreichsten Perioden sozusagen körperlich fühlen könnten. Aber vom rein praktischen Standpunkt, meint Claude Phillips, werde diese Einteilung sich nicht strikt durchführen lassen. — Unter welche der 8 Abteilungen sollen z. B. die zahlreichen Abgüße, die wunderbare Elfenbeinkollektion usw. fallen? — Aus kleineren amerikanischen Städten liest man zuweilen, daß sie ihre „Museen“, die aus zahlreichen Abbildungen und Abgüssen bestehen, derartig einteilen, daß man in einem Katalog die verschiedensten Gegenstände nach ihrer Art unter Vögel, Fische usw. auffinden kann, auch wenn jene Vögel usw. einem niederländischen Stilleben angehören. Will sich das South Kensigton Museum etwa diese zum Muster nehmen?

Der Ausstellungen gibt es jetzt viele, alter wie neuer Kunst. Agnews bieten diesmal nur englische Gemälde, darunter aber einige ganz vorzügliche Stücke, so namentlich einen Constable „Hampstead Heath“, 1825 in der Royal Academie ausgestellt, der jenem berühmten sehr ähnlich ist, der z. Z. mit anderen Werken des gleichen Meisters in Paris ausgestellt war und einen so großen Einfluß auf Delacroix ausgeübt hat, und der ebenfalls bei Agnews vor einigen Jahren zu sehen war. Aus Lawrences früher Zeit ist ein Bild voll echter Wärme „Pinkie“ ausgestellt; alles, was später durch Massenarbeit zur Manier bei ihm wird, zeigt sich hier noch als frisch erobertes, echtes Malergut. Das Bild hat auch durch die Dargestellte selber weiter Interesse: eine nahe Verwandte der großen Dichterin Elisabeth Barrett Browning. Ein schlichtes, aber sehr tiefeindringendes Männerporträt von Gainsborough, Mr. James Tomkinson, sei aus der Fülle feiner Werke hier nur noch erwähnt. — Mrssrs. Knoedler zeigen u. a. den Turner „Mortlake Terrace“, den sie vor einigen Monaten bei Christies um mehr als 12000 Pfund erstanden haben. Sodann zwei Gainsboroughporträts von Bedeutung „John Taylor“ und „Mrs. Fitzherbert“. Ferner Werke von Hogarth, Murillo, Velasquez, Nattier, Pater, Hobbema, Guardi etc. — Mrssrs. Obach haben eine Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister arrangiert, die viel gerühmt wird. Auf sie hier einzugehen verbietet sich, da diese Firma trotz ihres deutschen Namens es vorzieht nur unter Engländern zu bleiben. Der Insularismus, der ja manche seltsamen Blüten treibt, scheint ansteckend zu wirken und sogar soweit zu gehen, daß man ausländische Käufer abweist. Nächstens wird am Eingang der Firma vielleicht das Schild prangen: „Nichtengländer nicht zugelassen“. — Im Osten Londons, in der Volksgalerie in Whitechapel hat der unermüdliche Direktor Aitken eine Ausstellung Mohamedanischer Kunst zustande gebracht, die vor allem interessante persische Stücke, so indisch-persische Miniaturen, umfaßt. Auch Darstellungen aus dem Orient von europäischen Künstlern, so von J. F. Lewis und dem großzügigen Arthur Melville finden sich, darunter freilich viel übles Zeug. Wie scharf tritt diesen unsicheren Versuchen gegenüber das sichere Stilgefühl der Orientalen selbst in den nicht sehr bedeutenden Werken zutage!

Aus der großen Zahl moderner Kunstausstellungen seien hier nur angeführt die der „25 Maler“ und mehrerer Mitglieder des „New English Art Club“ in den Goupil Galerien, in denen sich durch empfundene Landschaften von Wilson Steer, Pepperkorn, T. Austen Brown,

Henry Muhrmann u. a. finden. Der New English Art Klub, der seit einigen Jahren eine eigene kleine Galerie in Bond Street besaß, wird dieses Jahr leider nicht in corpore ausstellen. — In den Leicester Galeries sieht man jetzt eine große Zahl von Skizzen des verstorbenen Phil May, des bedeutenden Humoristen. — In der New Galery hält die Gesellschaft der Porträtmaler ihre Jahresausstellung ab. Von verstorbenen Meistern finden sich mehrere Werke des großen schottischen Koloristen John Pettie, zwei Aquarelle Rossettis, die Dichter Swinburne und Robert Browning darstellend, der Duke of Cleveland von Frank Holl und Josef Chamberlain von Charles Furse, der vor einigen Jahren in der Mitte seiner Entwicklung vom Tode abgerufen wurde. — Die New Galery wurde bisher von den Herrn Hallé und Comyns Carr geleitet und finanziert. Diese haben sich nun davon zurückgezogen, und für die jährliche Frühjahrsausstellung haben sich gegen hundert der bedeutenderen Künstler zusammengeschlossen um gemeinsam in der New Galery auszustellen und dieser wieder die Bedeutung gegenüber der akademischen Royal Academy zurückzugeben, die sie bei ihrer Begründung durch Burne Jones u. a. hatte. Es war freilich die höchste Zeit, denn die Frühjahrsausstellungen der New Galery begannen schon zum Spott der Stadt zu werden. F.

8

HOLLAND

Durch einen merkwürdigen Zufall wurde hier vor einiger Zeit ein „neuer Jan Steen" entdeckt. Die illustrierte Wochenschrift „De Prins" hatte im Oktober dieses Jahres einmal eine Reihe von Abbildungen von Gemälden Jan Steens gebracht, die in einem ihrer Betrachter, Herrn J. Boer in Veur bei Leidschendam, die Vermutung aufkommen ließ, daß ein seit 40 bis 50 Jahren in seiner Familie befindliches Bild auch von diesem Meister sei. Es war damals in Brüssel auf einer „Inboedel"-Versteigerung im Ramsch für 30 Cents gekauft worden und befand sich natürlich nicht im besten Zustand. Erst später wurde es einmal gereinigt, aber nicht sachgemäß. Wie „De Prins", der dies Gemälde in seiner Nummer vom 7. Nov. abbildete, mitteilt, wurde die vom Besitzer angenommene Autorschaft Jan Steens von fachmännischer Seite bestätigt. So weit sich nach jener Reproduktion urteilen läßt, dürften Zweifel daran auch nicht gerechtfertigt sein. Dargestellt ist eine in der holländischen Kunst so gut wie nie behandelte Szene, eine Beerdigung, oder besser: die Vorbereitungen dazu vor einem Hause. Links steht der Sarg auf einer Bahre, und dahinter Träger. In der Mitte vorn scheint eine Frau einen kleinen dunkelgekleideten Knaben zu trösten. Rechts befindet sich das Wohnhaus, aus dessen Tür soeben ein Mann in Trauerkleidung heraustritt. Er lüftet den Hut, vielleicht vor dem links neben der Tür auf einer Bank stehenden Mann, der die Namen der Trauergäste von einem in den Händen gehaltenen Blatt zu verlesen scheint. Dahinter sieht man einen Bretterzaun, einen dicken Baumstamm, ein Haus und weiter links Leute, sowie in der Ferne zwischen Bäumen den Kirchturm eines Dorfes. Nur ein derartiges Bild von Jan Steen läßt sich noch nachweisen, das Dr. Hofstede de Groot in der Sammlung Rutten in Lüttich gesehen hat, das bereits von Smith (Nr. 168) und Westrheene in anderen belgischen Sammlungen erwähnt wurde und wahrscheinlich mit der von Houbraken zitierten „Beerdigung eines Quäkers" identisch ist. Inwieweit diese beiden nun noch erhaltenen Bilder voneinander abweichen oder miteinander verwandt sind, läßt sich mittels der bloßen Beschreibung bei Hofstede de Groot (Holl. Maler, I. Steen, Nr. 453) nicht genau feststellen. Kompositionell ist das aufgefundene Bild recht hübsch. Ebenso dürfte es zeichnerisch gut sein. Der Erhaltungszustand, der wie gesagt zu wünschen übrig läßt, wird von einem geschickten Restaurator wohl noch etwas gebessert werden können.

In Leiden ist die Sammlung holländischer Gemälde aus dem Besitze des Herrn P. Delaroff in St. Petersburg erst zum Teil eingetroffen und deshalb auch noch nicht aufgestellt worden. Mit Ausnahme des umfangreichen Bildes von Pieter Aertsen, Christus und die Ehebrecherin (d. h. eine Gruppe von Fruchthändlern inmitten ihrer Waren im Vordergrund, während die biblische Szene als Nebenhandlung hinten vor sich geht), das im unteren großen Saale der „Lakenhal", rechts von dem einen, farbenprächtigen Altar von C. v. Engelbrechtsen, einen Platz gefunden hat. Eine Abbildung des Gemäldes findet man in der Sievers'schen Aertsen-Monographie auf Tafel 23. Hier wird das Bild eingehend besprochen, so daß ich mich kurz fassen kann. Nur einige Punkte, die Sievers nicht geben konnte, da ihm das Bild allein aus einer Photographie bekannt war, und ihm sonst keine näheren Angaben zur Verfügung standen, will ich als Ergänzung seiner Ausführungen erwähnen. Zur Farbe vor allem. Im ganzen herrscht ein blass-lila-rosa Gesamtton vor, am

stärksten im Hintergrund, und vorn auch insoweit, als bei dem reichen Gemüsestilleben von Gesamtton die Rede sein kann. Buntfarbigkeit ist aber jedenfalls so gut wie vermieden. Der Mann rechts trägt blass-olivgrüne Jacke mit etwas helleren Armeln und ebensolchen Beinkleidern. Das Kostüm der Frau links ist auch in gebrochenen Farbentönen gehalten. Die Schürze ist grün, das Mieder dunkel purpurn, der Einsatz an Brust und Schultern schwarz, ebenso die unteren Armel. Der rechts hinter ihr stehende Mann ist bräunlichlila gekleidet, während die Jacke des links hinter der Frau stehenden Mannes mit den Zwiebeln grell zinnoberrot ist und so die farbig am stärksten wirkende Stelle im Bilde bildet. Der Fußboden ist fast lila, die Kleider der Hintergrundsfiguren alle in matten lila, rosa, grünlichen und gelblichen Farbentönen. Die Architektur hat direkt patinagrüne Färbung, wenn sie nicht auch lilabräunlich ist, wie z. B. an dem äußersten Bogen rechts. Die vor diesem befindlichen Figuren sind fast als Grisaillen behandelt. — Eine Signatur oder Jahreszahl konnte ich nicht finden, es sei denn, daß auf der Kartusche auf dem Säulensockel ganz links unterhalb des Rahmens noch etwas stehen sollte. Die Abmessungen des Bildes betragen 122 cm in der Höhe und 180 cm in der Breite. Sievers rühmt es als ein besonders reifes Werk Aertsens im Gegensatz zu dem etwas überfüllten Gemälde im Städelschen Institut in Frankfurt a. M., das das gleiche Thema behandelt und 1559 datiert ist. Nach Sievers wird dies Bild im Besitze des Herrn Delaroff etwa 1562 entstanden sein.

Das Museum Boljmans in Rotterdam erfreute sich im vergangenen Halbjahr der besonderen Gunst stifterfreudiger Sammler. Ich berichtete schon mehrmals über Schenkungen, die dem Direktor, Herrn Schmidt-Degener für die ihm unterstellte Galerie zuteil wurden (von Herrn Kleinberger ein Brekelenkam, von Herrn P. Cloix eine Zeichnung von Mantegna, von Herrn L. Nardus ein David Teniers d. J., ferner die beiden im vorigen Heft kurz erwähnten Bilder, die jetzt auch ausgestellt sind und auf die ich nachher zurückkommen werde). Hierzu gesellt sich nun noch ein interessantes Gemälde, auch ein Geschenk von Herrn L. Nardus in Suresnes bei Paris. Wie Herr Schmidt-Degener im „Nieuwe Rott. Courant" mitteilte, ist es eines der seltenen Interieurbilder des Haarlemer Landschafters Cornelis Decker, stellt eine in der Auffassung trotz anderer Komposition doch an das bekannte Bild „Le Repos du Tisserand" [von A. v. Ostade] in der Brüsseler Galerie erinnernde Szene dar und ist mit dem Monogramm signiert. Bei meinem Besuch des Museums war es noch nicht ausgestellt, so daß ich das Monogramm, das mich in diesem Falle besonders interessiert, nicht untersuchen konnte. Für gewöhnlich nimmt man jetzt als Maler solcher Bilder mit Weber- oder Schmiedewerkstätten nicht den Landschafter Cornelis Decker an, sondern einen seinen Lebensumständen nach völlig unbekannten Maler namens J. Decker, den man früher fälschlich F. Decker genannt hat. Ein voll bezeichnetes und 1644 datiertes Gemälde von ihm ist die Schmiedewerkstatt in Berlin im Vorrat des Kaiser-Friedrich-Museums (Nr. 993). Zunächst müßte man daher bei einem solchen Interieurbilde wie die Brüsseler Weberwerkstätte auch an diesen J. Decker denken. Nach einer von Smith erzählten Überlieferung sollen auf diesem Bild die Figuren von A. v. Ostade, das Beiwerk von Cornelis Decker sein. Bewiesen ist diese letztere Behauptung durch nichts, dagegen sind die Figuren sicher von Ostade. Es liegt nun durchaus kein Grund vor, anzunehmen, daß sich ein Mann wie Ostade das Beiwerk von einem andern Künstler malen ließ, und dann gerade von dem Landschafter Cornelis Decker. Verhielte es sich aber doch so — oder hätte man sich Ostade nur als denjenigen zu denken, der dem Maler des Interieurs die Figurenstaffage hineinmalte — so hätte zunächst auch J. Decker an Cornelis Deckers Stelle zu treten. Die weitere Folge dieses Schlusses wäre die Annahme, daß das dem Rotterdamer Museum geschenkte Bild auch eher von J. Decker herrührt als von Cornelis. Wenn das Bild freilich deutlich und echt Cornelis Decker signiert ist, so muß die Frage nochmals durchgeprüft werden. Da mir, wie gesagt, das Bild selbst noch nicht bekannt ist, so möchte ich die eben gemachten Ausführungen, soweit sie das Rotterdamer Gemälde betreffen, nur erst unter Vorbehalt ausgesprochen haben.

Es bleiben mir noch die beiden andern Schenkungen zu beschreiben übrig. Das von Herrn M. van Gelder in Uccle-Brüssel gestiftete prachtvolle Gemälde (Leinwand, 77 cm hoch, 64 breit) solll ein Willem Kalf aus dessen Spätzeit sein. Auf einem Steintisch liegt, gebauscht und reiche Falten bildend, ein persischer Teppich in dunkelrotbraunen und dunkelgrünen Tönen. Darauf ruht ein getriebener Silberteller, auf dem fast in der Mitte des Bildes eine Orange von tiefer Farbe liegt und sich im Glanz des Silbers etwas spiegelt. Rechts daneben eine halb angeschälte Zitrone vor einer noch ganzen. Ferner sieht man hier den Schaft eines Messers. Dahinter steht eine einfache, ziemlich rundbauchige Vase mit grünem Pflanzendekor. Links von ihr ein

im Dunkel fast verschwindendes Flötenglas und ein halb mit Weißwein gefüllter Römer. Der Hintergrund ist tiefdunkel, wie bei fast allen diesen Bildern. Der Aufbau ist nicht so reich wie gewöhnlich bei Kalf, auch sind die Farbeneffekte nicht so brillant. Es fehlt das reich bossierte Silbergeschirr mit seinen weißlichen Lichtern und Reflexen. Was mich bei dem Bilde zuerst frappierte, war neben dieser ruhigeren Gesamthaltung das Fehlen jeglicher blauen Farbe, jenes prachtvollen Blaues, mit dem als Gegensatz zu dem hellen Gelb der Zitrone Kalf für gewöhnlich so köstliche Farbenwirkungen zu erreichen weiß. Noch am selben Nachmittage sah ich den bezeichneten J. v. Streeck in Leiden, auf dem fast die gleiche Vase mit grünen Pflanzenornamenten vorkommt, und auf dem ebenfalls jegliches Blau fehlt, während die Komposition im Prinzip gleich der des Bildes in Rotterdam ist. Streeck ist seinem Lehrer Kalf bekanntlich oft sehr nahe gekommen. Die Wahrscheinlichkeit, daß dies Gemälde vielleicht eher ein J. v. Streeck als ein Willem Kalf ist, dürfte somit groß sein. Der künstlerische Wert des wirklich schönen Stillebens könnte hierdurch nur in den Augen eines „Namen"-Sammlers beeinträchtigt werden. Aber ich will auf Grund jener Beobachtungen allein das Rotterdamer Bild nicht gleich mit absoluter Bestimmtheit für v. Streeck in Anspruch nehmen, sondern zunächst nur auf das Gemeinsame der beiden Gemälde hingewiesen haben.

Das von Herrn Adolphe Schloß in Paris geschenkte Bildchen von Le Nain stellt zwei kleine, weiß und grau gekleidete blonde Mädchen dar. Das ältere sitzt rechts, etwas nach links gewandt und blickt zum Beschauer. Mit der rechten Hand faßt es die Linke seines neben ihm en face stehenden Schwesterchens, das zu ihm niedersieht. Der Hintergrund ist grau, wie überhaupt das ganze Bild auf einen feinen weißlichgrauen Gesamtton gestimmt ist. Die Größe beträgt 39×29 cm.

Dem städtischen Museum in Delft wurde von Herrn M. van Gelder in Uccle-Brüssel eine kleine Sammlung (rund 20 Stück) Delfter Fayencen geschenkt. Hoffentlich ist damit der Grund für eine größere Sammlung gelegt worden, die die Stadt Delft doch wirklich besitzen müßte. Wollte man sich optimistischen Träumen hingeben, so könnte man sich von einer solchen öffentlichen Fayencensammluug in Delft einen segensreichen Einfluß auf die künstlerische Fortentwickelung der in Delft noch heute betriebenen Fayenceindustrie versprechen. Wenn die Arbeiter sich an den handwerklich geschaffenen, edeln alten Vorbildern mehr als ein Muster nähmen! Ich glaube aber nicht recht, daß es dazu je kommen wird — auch wenn die Sammlung noch so schön und groß würde. Denn: die Delfter Fabrik besitzt ja selbst schon lange eine „Muster"-Kollektion altdelfter Fayencen.

Kurt Freise.

VON SCHWEIZERISCHEN MUSEEN UND GESELLSCHAFTEN

Aus den jüngst erschienenen Jahresberichten verschiedener größerer schweizerischer Museen und Gesellschaften sei folgendes notiert:

1. Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. (Direktor Dr. H. Lehmann und Vizedirektor Professor Dr. J. Zemp). Besucht wurde das Museum im Berichtsjahre 1907 von 104790 Personen. Die Einnahmen betrugen 241345 fr. (davon 231325 fr. Bundesbeiträge), denen 240727 fr. Ausgaben für Einkäufe von Altertümern, für Wiederherstellungsarbeiten, Subventionen an kantonale Sammlungen, Jahresrenten, den Werkstättenbetrieb und die Verwaltungskosten (131230 fr.) gegenüberstehen.

Von den im Laufe des Jahres angekauften oder in den Sammlungen deponierten Gegenständen haben einige auf den zum Teil farbigen Tafeln des Berichts vortreffliche Wiedergabe gefunden. So drei lebensgroße, in alter Fassung erhaltene Holzfiguren des XV. Jahrhunderts (Maria, der Apostel Johannes und ein Diakon) aus der Kirche von Pleif in Graubünden, eine reiche nußbaumene Kredenz (XVII. Jhrhdt.) aus Gampel (Kt. Wallis) und von drei zürcherischen, aus dem Auslande heimgekauften Standesscheiben jene vom Jahre 1560. Dann ein silbervergoldeter Tafelaufsatz aus dem XVII. Jahrhundert in Form eines bemannten und stark armierten Kriegsschiffes, der aus zürcherischem Privatbesitz im Museum deponiert wurde. Ein schönes Eglomisé mit dem Wappen der Grafschaft Kyburg und zwei silberne gravierte Wäppchen der Zürcher Familien Holzhalb und Wolf, vielleicht eine Applikation zu dem älteren Schiffe, verraten den einstigen Besitzer des Prunkstücks, den Staatsmann und Gelehrten Beat Holzhalb, der mit Elisabet Wolf vermählt, 1681 Landvogt auf Kyburg war. Leider trägt das Stück keine Goldschmiedemarke, doch ist bekannt, daß der in Zürich gebürtige, zu Anfang des XVII. Jahrhunderts in Nürnberg tätige Goldschmid Esaias Zurlinden solche Kriegsschiffe in großer Zahl anfertigte und andere einheimische Goldschmiede ähnliche Stücke schufen. Das Landesmuseum besitzt in seiner Schatzkammer deren jetzt nicht weniger als vier, doch

Digitized by Google

überragt die letzte Erwerbung die übrigen drei an Größe und Feinheit der Arbeit.

Eine wichtige Bereicherung des Museums verspricht die im Jahre 1907 errichtete Stiftung des Grafen von Hallwyl in Stockholm zu werden, eines der letzten Nachkommen jenes alten Dienstmannengeschlechtes, das während nahezu neun Jahrhunderten auf dem jetzt aargauischen Wasserschlosse Hallwyl residierte. Darnach gelangt das Landesmuseum nach dem Hinscheiden des Grafen und seiner Gattin in den Besitz sämtlicher aus der Schweiz und dem Familienbesitz derer von Hallwyl stammenden Altertümer, über 400 Gegenstände, darunter 60 Familienporträts, eine Sammlung höchst wertvoller Glasgemälde, Silbergeschirr, schweizerische Porzellane u. a. m.

Eingehende Mitteilungen macht der Bericht auch über verschiedene Ausgrabungen. Neben weniger ergiebigen Schürfungen in der Walliser Gemeinde Conshey haben vor allem die Grabungen auf einem allemanischen Gräberfelde bei Augst (Kt. Basel Land) durch ihre Seltenheit wertvolle Ergebnisse geliefert. Dazu gehören ein vortrefflich erhaltenes Glasfläschchen, ganz besonders aber fünf kleine merovingische Goldmünzen, plumpe Nachahmungen von Münzen des oströmischen Kaisers Justinian, deren Entstehungszeit Mr. M. Prou, Professor an der Ecole des Chartes in Paris, an das Ende des VI. oder den Anfang des VII. Jahrhunderts verlegt. Aus dieser Zeit dürfte überhaupt der Inhalt der bis jetzt eröffneten 270 Gräber des wohl 1500 Leichen bergenden Feldes stammen. Nach vollendeter Durchforschung sollen die Ergebnisse in einer besonderen Veröffentlichung bekannt gegeben werden.

Erwünschte Dienste leistete die eidgenössische Gottfried Keller-Stiftung dem Landesmuseum bei der Sicherung der zürcherischen Kunstschmiedearbeiten des „Seehofs" in Meilen am Zürichsee. Da eine Erhaltung am ursprünglichen Standort nicht möglich gemacht werden konnte, entschloß man sich zum gemeinsamen Ankauf der wertvollsten Schmiedearbeiten, der Portalgitter, Garten-, Balkon- und Treppengeländer, mit den dazugehörigen Architekturteilen, und vereinigte sie dann am Äußeren des Landesmuseums zu einer besonders reizvollen Gruppe.

2. Der vor kurzem erschienene Jahresbericht der ***Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler,*** erstattet vom Präsidenten Dr. A. Naef, archéologue de l'État in Lausanne, behandelt die Jahre 1906 und 1907. Da der zwölfgliedrige Vorstand der Gesellschaft in seiner Eigenschaft als Expertenkommission des eidg. Departements des Innern über die Verwendung der Bundessubventionen zu beantragen hat, werden im Jahresbericht zunächst die beträchtlichen Bundesbeiträge behandelt, die zur Erhaltung historischer Kunstdenkmäler in den Jahren 1906, 1907 und 1908 bewilligt wurden. Sie betrugen für 1906 80265 fr., für 1907 79675 fr. sowie für 1908 91965 fr. und verteilen sich auf 35 bis 40 Objekte, deren Wiederherstellung durch ratenweise Auszahlung der zumeist 50% der gesamten Kosten betragenden Zuschüsse möglich gemacht wird. Infolge dessen erscheinen mehrere dieser Arbeiten, namentlich jene, für die größere Beiträge bewilligt wurden, auch noch nach ihrer Fertigstellung in den Bundesbudgets, so das Rathaus zu Luzern, das Schloß Montebello in Bellinzona, der Kreuzgang des Allerheiligen-Münsters sowie der Munot in Schaffhausen, die Kirche von St. Gervais in Genf und das Schloß Dorneck (Kt. Solothurn). Für das Schloß Sargans, die Kirchen von St. Sulpice und Lutry (Waadtland), die Kirche von Kirchbühl bei Sempach (Kt. Luzern), die Türme am Rosiusplatz in Biel und die Burgruine von Wädenswil (Kt. Zürich) konnten in den Jahren 1906 und 1907 die letzten Raten ausbezahlt werden. Anders verhält es sich mit den Unternehmungen, an denen in den beiden Berichtsjahren gearbeitet wurde, wie an der Sicherung der Ruinen und des Donjons des Schlosses „Bâtiaz" bei Martigny und an der Restauration der ehemaligen Klosterkirche zu Hauterive (Kt. Freiburg), über deren ältesten baulichen Bestand Professor Dr. Zemp in der „Zeitschrift für Geschichte der Architektur" Okt. 1907 interessante Untersuchungen veröffentlicht hat. Dazu gehören ferner die Arbeiten am Schlosse Valeria zu Sitten (Wallis), an der Stiftskirche zu St. Ursanne, an der Kirche zu Confignon (Kt. Genf), am Schlosse Valangin (Neuenburg), an der Kirche zu Romainmôtier (Waadt), am Stadtturm zu Neuenstadt (Bern), an der Kapelle S. Maria in Selva in Locarno (Tessin), an der Kapelle zu Riederthal (Uri), an der Schloßruine Grasburg bei Schwarzenburg (Bern), an der Kirche zu Büren a/A. (Bern), am Rathaus zu Landeron (Neuenburg), am Schloßturm zu Grynau (Schwyz), an der Kirche zu Remüs (Graubünden), an der Kirche zu Donatyre bei Avenches (Waadt), am Glockenturm von St. Martin zu St. Immer (Bern) und an der Dreifaltigkeitskapelle zu Rapperswil (St. Gallen). Auch die Instandhaltung des der Eidgenossenschaft gehörenden Amphitheaters zu Vindonissa bei Brugg (Kt. Aargau), die Ausgrabungen daselbst, zu Martigny, zu Avenches, sowie jene des Kastells zu Irgenhausen (Kt. Zürich),

des römischen Theaters zu Basel-Augst, der römischen Kanalisation zu Liestal, des Römerkastells zu Yverdon und schließlich auch noch die Erforschung der gallischen Station La Tène beim Dörfchen Epagnier am Neuenburger See, sowie des gallischen Gräberfelds von Münsingen (Kt. Bern) veranlaßten beträchtliche Ausgaben und Subventionen.

Die letzten Jahrespublikationen der Gesellschaft, deren amtliches Organ der vom Schweizer. Landesmuseum herausgegebene, vierteljährlich erscheinende „Anzeiger für Altertumskunde" ist, beschäftigen sich mit den Kunstschätzen des Klosters St. Johann zu Münster in Graubünden. Der erste Teil dieser überaus wertvollen Arbeit der Herren Prof. Dr. Zemp in Zürich und Staatsarchivar Dr. R. Durrer in Stans, der die in Münster vorhandenen Reste karolingischer Kunst beschreibt und kritisch untersucht, ist in dieser Zeitschrift bereits früher (Heft V, Mai 1908) durch A. Schmarsow eingehend besprochen worden. Der zweite Teil, der die romanische Zeit behandelt, ist in diesen Tagen erschienen.

Die Rechnung der Gesellschaft, die 430 Mitglieder zählt, ergibt für 1906 24385 fr. Einnahmen und 19778 fr. Ausgaben, für 1907 24786 fr. Einnahmen und Ausgaben in der Höhe von 17401 fr. Unter diesen Ausgaben finden sich beträchtliche Beträge für zeichnerische und photographische Aufnahmen, die jeweils dem ungemein reichhaltigen, bereits über 6000 Eingangsnummern zählenden Archiv der Gesellschaft einverleibt werden.

3. Der Jahresbericht des ***Bernschen Historischen Museums*** für 1907 berichtet über eine erfreuliche Zunahme sämtlicher Sammlungen. Namentlich die Entwicklung der archäologischen Abteilung, der von Herrn Widmer-Stern, dem gegenwärtigen Direktor des Museums, besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, muß hervorgehoben werden. Hatte 1906 die gallische Periode durch die Funde von Münsingen und Richigen einen bedeutenden Zuwachs erfahren, brachte das Berichtsjahr der Hallstatt-Abteilung eine Vermehrung um wertvolle Stücke. Grabungen in einer Kiesgrube oberhalb der Papiermühle bei Bern und ein Grabhügel im „Hurst" unterhalb Jegenstorf ergaben reiche Funde, darunter einen Goldschmuck, eine Perle aus Pechkohle, Pfeilspitzen und Keramik. Dem Bericht ist eine Abhandlung beigegeben, in der Dr. Zeller die von der ethnographischen Abteilung des Museums angekaufte Batiksammlung beschreibt.

4. Der Jahresbericht des ***Vereins für das historische Museum in Basel*** und für Erhaltung baslerischer Altertümer, den zwei prächtige Lichtdrucktafeln zieren, erwähnt zunächst die Ernennung von Dr. Rudolf F. Burckhardt zum Konservator an Stelle des von der Regierung beförderten Dr. Ferdinand Holzach. Die Einnahmen und Ausgaben des Museums betragen rund 44000 fr., der Besuch wird als ein erfreulicher bezeichnet.

Unter den Neuerwerbungen verdienen vor allem eine Reihe von Gegenständen Erwähnung, die bei Installationsarbeiten im Münster den Bischofsgräbern daselbst enthoben worden sind, besonders Geräte und Kleidungsstücke aus einem Grabe des XII. Jahrhunderts, ein hölzerner Krummstab, ein Ring, interessant gemusterte Stoffe aus Seide sowie Sandalen. Um die sachgemäße Bergung und Konservierung dieser Schätze hat sich Professor Dr. E. A. Stückelberg besonders bemüht. Die nicht unbedeutende Sammlung alter Kirchenglocken wurde durch eine Glocke von 1357 aus Riehen vermehrt und die Sammlung römischer Fundstücke durch Architekturfragmente und Bronzezierraten wohl italienischen Ursprungs ergänzt, Gebäudeteile und Gerätschaften des sogenannten Tempels auf dem Tempelhof bei Basel-Augst, eines seiner Bestimmung nach noch unerklärten Bauwerks. Auch die Ergebnisse von Grabungen auf der Liegenschaft „zum Drachen" in der Aschenvorstadt, die Gräber eines römisch-allemanischen Friedhofs bloslegten, konnten der Sammlung einverleibt werden.

Von besonderem künstlerischem Wert ist ein kleines, im Berichtsjahr angekauftes Holzschnitzwerk aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts, eine Grablegung aus Lindenholz, die auf einer der Tafeln der Broschüre wiedergegeben ist. Im Anschluß an die Beschreibung dieses Kunstwerks macht Dr. R. F. Burckkardt im Bericht noch auf andere Schnitzwerke der Sammlung aufmerksam. Zunächst auf die reizvolle Buchsbaumgruppe, die Adam und Eva darstellt und mit H. und W. bezeichnet, zweifellos von Hans Wydyz dem Älteren stammt, jenem Meister, der auch den mit Joh. Wydyz 1505 signierten und aus Basel stammenden Schnitzaltar im Chor des Domes zu Freiburg i/B. schuf und später, wie seine reiferen Arbeiten in Berlin und München beweisen, in Bayern tätig war. Dann auf drei weitere Arbeiten desselben Hans Wydyz im Basler Museum, einen Christus am Kreuze und zwei unvollendete Kruzifixusfiguren, die alle drei auf einer weiteren Tafel des Berichts Abbildung gefunden haben.

5. Der Jahresbericht der ***öffentlichen Kunstsammlung zu Basel***, erstattet vom Konservator Professor Dr. Paul Ganz, erfreut seit seiner

Neugestaltung im Jahre 1905 jeweils durch die Beigabe einer wertvollen, für sich abgeschlossenen und hübsch illustrierten Abhandlung. Auf die interessante Arbeit von Professor Dr. Daniel Burckhardt über den „Klassizismus in Basel", die der Jahresbericht 1905 enthielt, folgte 1906 eine Studie von Professor Ganz „Über die schweizerische Glasmalerei und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte". Dem Jahresbericht 1907 konnte die wertvolle Abhandlung von Dr. P. Ganz und Dr. E. Major über die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinets beigeheftet werden, die Marc Rosenberg im Januarheft dieser Zeitschrift besprochen hat. Der vorliegende Bericht über das Jahr 1907 schließlich enthält als Fortsetzung dieser Arbeit eine Abhandlung von Dr. E. Major über das „Fäschische Museum", das mit dem Amerbachschen Kabinet zusammen einen wesentlichen Teil der heutigen Basler Sammlungen bildet.

Dem Jahresbericht selbst ist zu entnehmen, daß Einnahmen und Ausgaben des Museums rund 75000 fr. betragen und daß vor allem Ordnungs- und Katalogisierungsarbeiten die verfügbaren Kräfte in Anspruch nahmen. Ein reich illustrierter übersichtlicher Katalog der Gemälde, erweitert durch eine kurzgefaßte Geschichte der Sammlung, ist herausgegeben worden; die Gemälde, Skulpturen und Glasscheiben wurden neu numeriert — das Inventar umfaßt 843 Nummern — und, teilweise neu gerahmt, zweckmäßiger in den wesentlich umgebauten Sälen verteilt; das Inventar über die Bestände des Kupferstichkabinets schließlich, das 37921 Stück, darunter 4000 Handzeichnungen, 4282 Holzschnitte ohne die gebundenen Folgen und 22835 Kupferstiche enthält, wurde fertiggestellt, worauf mit dem Katalogisieren der Blätter begonnen werden konnte. Zahlreiche Ankäufe und Geschenke, unter denen Gemälde von Jos. Amman (1565 Bildnis eines unbekannten Gelehrten), Johann Rudolf Huber (1710 Selbstbildnis), und Anton Graff (Bildnis der Gattin des Künstlers) erwähnt werden mögen, bezwecken die zielbewußte Ergänzung der vorhandenen Bestände.

Auch über den geplanten Museumsneubau enthält der Bericht einige Angaben. Danach hat die Basler Regierung die Loslösung der Kunstsammlung von den übrigen im jetzigen Museumsgebäude untergebrachten Sammlungen gutgeheißen und einem Neubau für das Kunstmuseum auf der Elisabethenschanze den Vorzug gegeben. Eine Sammlung von freiwilligen Beiträgen ergab ein derart erfreuliches Resultat, daß der Bau, zu dem die Pläne auf dem Wege einer öffentlichen Konkurrenz gewonnen werden sollen, gesichert erscheint. C. H. Baer.

WAS UNS NOT TUT

Das Kunstschaffen historisch betrachten heißt, Zusammenhänge erkennen. Hierzu bedarf es aber eines so lückenlosen Anschauungsmateriales, wie es selbst die größten Museen, die ja nicht bloß der Wissenschaft zu dienen haben, niemals bieten können. Darum müssen Reproduktionen aushelfen. Heute ist das Abbildungsmaterial „ein Anhängsel der graphischen Sammlungen, das nach Laune und Geschmack des jeweiligen Direktors bald mehr ausgebaut, bald vernachlässigt wird"; Photographien nach Skulpturen sind weder in den Kupferstichkabinetten noch an anderen Stellen in genügender Menge vorhanden, ganz zu geschweigen von den kostbaren Publikationen über Miniaturen und mittelalterliche Illustrationen. Darum ist es eine „unabweisbare Aufgabe unserer Zeit, in der soviel von Kunsterziehung gesprochen wird", eine „öffentliche Stelle zu schaffen, die alle erreichbaren Reproduktionen universal und auf Vollständigkeit sammelt", ein Archiv für Photographien, welches im Etat des Kultusministeriums mit einer ausreichenden Summe bedacht werden müßte. Daß ein solches Archiv vorderhand nur in der Reichshauptstadt Existenzberechtigung hätte, ist selbstverständlich, aber Berlins harrt noch eine andere Pflicht: Hier, wenn irgendwo in Deutschland, muß ein „streng wissenschaftlich organisiertes Abgußmuseum für die vergleichende Skulptur aller Kulturvölker im Mittelalter und Neuzeit" errichtet werden. Welchen Nutzen ein solches in kunstpädagogischer Hinsicht stiften könnte, weiß jeder, der einmal durch das Musée de sculpture comparée des Trocadero gegangen ist ... das sind, in kurzen Schlagworten natürlich, jene Forderungen der Kunstwissenschaft, die Werner Weisbach in einem sehr lesenswerten Aufsatz[1]) unlängst der Öffentlichkeit unterbreitete. Er hat nicht bloß kluge, sondern auch mutige Sätze geschrieben, die ihm nicht vergessen werden dürfen. An den Kunsthistorikern aber ist es, dafür zu sorgen, daß den theoretischen Erörterungen Taten folgen. E. S.

KLEINE NACHRICHTEN

Berlin. Das kürzlich erst durch Vermittlung eines Berliner Kunsthändlers erworbene romanische Portal der früheren Kirche in Langheim, die zuletzt zur Scheune degradiert war, ist in Berlin angekommen und im Hofe des Kaiser Friedrich-Museum provisorisch aufgestellt worden.

[1]) Werner Weisbach: „Kunstgenuß und Kunstwissenschaft". Preußische Jahrbücher 1908, Bd. 134, S. 148 f (Oktoberheft.)

Digitized by Google

Hamburg. Die Sammlung mittelalterlicher und Renaissance-Kunstwerke, Gerätschaften und Waffen von Julius Campe ist hier en bloc zum Verkauf gelangt. Erfreulicherweise sind die Käufer deutsche Antiquare.

Leipzig. Dr. Erich Willrich, Direktor des deutschen Buchgewerbemuseums ist zum Direktor des Kgl. Kupferstichkabinettes in Stuttgart ernannt worden und wird bereits am 1. Januar seine dortige Stellung antreten. Für Leipzig und speziell für die ihm unterstellte Sammlung, bedeutet sein Weggang einen schweren Verlust. Er hatte mit Erfolg versucht, reorganisatorisch im Dienste seines Museums zu wirken und hat bei diesem Bestreben schöne Erfolge zu verzeichnen gehabt. So hat seiner Zeit im Frühjahr 1907 die von ihm arrangierte Ausstellung moderner deutscher Graphik über Leipzig hinaus Aufsehen erregt und starke Anerkennung gerade in den Kreisen der Kenner gefunden. Sie war nicht zuletzt ein Beweis für den feinen künstlerischen Geschmack und die ausgezeichnete Kennerschaft Willrichs auf dem Gebiete der graphischen Kunst. Die hier gesammelten praktischen Erfahrungen und das oftmals bewiesene glänzende Organisationstalent werden seiner neuen Tätigkeit zweifellos sehr nützlich sein. b.—

München. Der bisherige Direktorial-Assistent am Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz, Dr. Paul Reinecke, wurde zum Konservator, der bisherige Assistent am Kunstgeschichtlichen Museum in Würzburg, Dr. Georg Hock und Dr. Felix Mader wurden zu Kustoden am Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns ernannt.

Straßburg. Der im vergangenen Jahre verstorbene Verlagsbuchhändler Kommerzienrat D. K. Trübner und seine vor kurzem ihm im Tode nachgefolgte Gattin haben laut letztwilliger Verfügung dem Städtischen Museum die Summe von 250000 Mark vermacht, die mit den Zinsen zum Ankauf alter Meister zu verwenden sind. Das Vermächtnis enthält überdies eine Anzahl wertvoller Ölgemälde alter Meister der italienischen und niederländischen Schule. Der Erblasser ist ein Bruder des bekannten Malers.

Bern. Die Erhaltung des historischen Museums zu Bern, jenes prächtigen und kunsthistorisch bedeutsamen Architekturdenkmals ist trotz der warmen Fürsprache Prof. Dr. Weeses, des bekannten Kunsthistorikers an der Berner Universität, durch die in der Schweiz übliche Volksabstimmung abgelehnt worden.

Perugia. In der gotischen Kirche S. Bevignate am Friedhof von Perugia, die im 12. Jahrhundert erbaut wurde und bis 1300 den Tempelherrn gehörte, ist ein ausgedehnter Freskenschmuck aus verschiedenen Epochen unter der Übertünchung entdeckt worden. Ein Teil der Malereien scheint der letzten Templerzeit anzugehören und soll einem Vorläufer Giottos zuzuschreiben sein.

Toledo. Ein neuer Greco. Beim Durchstöbern verstaubter Winkel hat der Sakristan der Kirche San Roman unter allerlei altem Gerümpel ein Gemälde entdeckt, das von Sachkundigen als ein bisher unbekanntes Werk Domenico Theotokopulis, gen. il Greco, erkannt wurde. Das Bild zeigt die lebensgroße Gestalt eines Edelmanns, wohl des Patrons oder Gründers der Kapelle, der sich im Gebet an die von Engeln umringte Mutter Gottes wendet. In Komposition und Farbe, vor allem aber im Typ des Mannes soll sich die Manier des Greco so unverkennbar offenbaren, daß an der Echtheit des Bildes, das überdies die Signatur des Malers trägt, nicht gezweifelt werden kann.

Petersburg. Am 19. November ist in den Räumen der Kaiserlichen Gesellschaft zur Förderung der Künste eine Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem Privatbesitz der russischen Aristokratie eröffnet worden. Das Komitee der Kunstzeitschrift „Staryje Gody" („Alte Zeiten"), die die Veranstaltung in die Wege leitete, hat eine Auswahl von rund 400 Gemälden getroffen, unter denen so ziemlich alle Schulen vom 14. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts vertreten sind; zwei bisher unentdeckte Rubens und sieben echte Rembrandts bilden Höhepunkte dieser ganz einzigartigen Ausstellung, die den Reichtum des Kunstgutes, das im Familienbesitz des russischen Adels schlummert, glänzend beleuchtet. (Eines der nächsten Hefte unserer Zeitschrift bringt einen ausführlichen, reich illustrierten Aufsatz über die Veranstaltung aus der Feder des Konservators der Eremitage, Dr. James von Schmidt. D. R.)

KLEINE ANZEIGEN

Den diesjährigen Katalog seiner Bibliothek- und Sammelwerke hat der Verlag **F. Bruckmann** in München, der in diesem Jahre auf ein halbes Jahrhundert seines Bestehens zurückblickt, in ein besonders festliches, künstlerisch vornehmes Gewand gehüllt. Blättert man die mit einer Reihe großer Tafeln glänzend illustrierte Publikation, der das Bild des Begründers Friedrich Bruckmann vorangestellt ist, durch, so erkennt man abermals, daß der Verlag sein durch die Jahrzehnte mit Konsequenz verfolgtes Programm, Werke von bleibender Bedeutung in größtmöglichem Umfang in technisch möglichst vollkommenen Reproduktionen dem Genusse und dem Studium der Mit- und Nachwelt nahezubringen, in vortrefflicher Weise in die Tat umgesetzt hat. Die Kunst in ihrer Entwicklung vom fernen Altertum bis hinauf zum Impressionismus unserer Tage, spiegelt sich in der Reihe der aufgeführten großen Publikationen, deren bestens bekannter Vorzug in den mit Hilfe aller neuzeitlichen Reproduktionsverfahren hergestellten Bildtafeln liegt. Ein Blatt, wie die wundervolle farbige Wiedergabe des Isenheimer Altars Grünewalds, offenbart allein schon die Höhe der Leistungen, die hier erzielt wurden. Dieser Nachbildung wegen wird man den Bruckmannschen Jubiläumskatalog besonders sorgsam aufbewahren. d

Eine Folge prächtiger Nachbildungen von Handzeichnungen neuerer Meister im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, die ganz besonders den Wünschen des reifen Kunstfreundes entgegenkommen und ebenso wertvoll als Ersatz der Originale wie als Studienmaterial sind, läßt der Verlag von **Amsler & Ruthardt** in Berlin durch Geh.-Rat Lehrs, den Direktor des Dresdner Kabinettes herausgeben. Bisher sind 30 Blatt erschienen und zwar nach den besten Zeichnungen erster deutscher Meister wie Menzel, Feuerbach, Thoma, Leibl, Liebermann, Max Klinger (11 Blatt), Stauffer-Bern, Ernst Moritz Geyger und Otto Greiner. Die Preise schwanken pro Blatt zwischen 4 und 6 M. Zu Geschenkzwecken ist diese glänzende Publikation wie kaum eine andere geeignet.

Wie alljährlich, so versendet auch in diesem Jahre der Verlag von **Schuster & Bufleb** in Berlin, Nollendorfstraße 31 32, seinen Almanach für Architektur, Kunst und Kunstgewerbe, der allen wissenschaftlich Arbeitenden zur Ergänzung ihrer Bibliothek bestens empfohlen werden kann. Das sorgsam ausgestattete Buch, das durch eine geistreich geschriebene Einleitung „Gedanken über Erziehung zur Kunst" eingeführt wird, bietet eine Zusammenstellung wichtiger Buch- und Vorlagenwerke aus den Spezialgebieten des Verlags. Neben der großen Zahl der Neuerscheinungen des letzten Jahres sind die Vorräte des Antiquariats besonders berücksichtigt und es ist erfreulich darauf Bedacht genommen, dem die wissenschaftlichen Erscheinungen Suchenden einen umfassenden Literaturnachweis zu geben. Neben rein fachlichen Werken finden sich zudem in reicher Auswahl seltene Stichwerke und Reproduktionen in Lithographie, Farbendruck und den neueren Reproduktionstechniken. d—



LITERATUR

Victor Roth. Der spätgotische Flügelaltar in Mediasch. Hermannstadt: Buchdr. v. W. Krafft [s. J.]

Roths Büchlein gilt einem namenlosen großen Altarwerk in Siebenbürgen, das in das letzte Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts zu setzen ist und bei der Seltenheit derartiger Denkmäler wohl das Interesse des siebenbürgischen Forschers verdient. Über der Predella, die nicht mehr ursprünglich, sondern durch eine Abendmahls-Darstellung des späteren XVI. Jahrhunderts ersetzt ist, erhebt sich der Altarschrein, der gleichfalls die ursprünglichen Schnitzereien nicht mehr enthält, mit den Doppelflügeln. Die ursprünglichen Schnitzereien der Innenseiten sind auch hier nicht mehr vorhanden, doch bieten die von irgendwo anders her genommenen aufgenagelten vier Evangelistensymbole insofern Interesse, als sie aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts stammen und zu den ältesten Denkmälern der Holzplastik im Sachsenlande gehören. Das wichtigste sind aber die Malereien auf den Außenseiten der Flügel, acht Szenen aus der Passion: Gefangennahme, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, Vorbereitung zur Kreuzigung, Kreuzigung, Auferstehung. Für ihre Komposition sind zum Teil die M. Schongauer'schen Stiche maßgebend gewesen; so z. B. für die Verspottung (B. 15), Kreuztragung (B. 26) und sonst für einzelne Figuren. Aus den beigegebenen neun Lichtdrucken, die leider nur vier der dargestellten Szenen wiedergeben, ist nicht zu erkennen, daß wir es mit einem allzubedeutenden Werk zu tun haben; es ist offenbar Provinzialkunst, in der aber eine gute Tradition auch malerischer Art und ein ernsthaftes Bemühen zu spüren ist. Für Siebenbürgen ist es das einzige Werk, das Beziehungen, wenn vielleicht auch nur sehr lockerer Art, zur Kunst des Oberrheins aufweist. Und von diesem spezifisch siebenbürgischen Standpunkt aus ist auch die mit Absicht breitere, warmherzige, ja zuweilen enthusiastische Behandlung des Altars zu würdigen; ist er doch auch ein Denkmal „jener Kraft, die in diesem Lande lebensvolle Äußerung erlangte“, und die wir immer mit lebendiger Teilnahme in allen ihren Äußerungen begleiten.

Carl Simon.

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. Herausgegeben von der Direktion. Originaltreue Lichtdrucke der Hofkunstanstalt Albert Frisch. Frankfurt a. M. 1908. Selbstverlag des Städelschen Kunstinstituts.

Gleich den älteren und bekannteren Sammlungen von Zeichnungen, wie Berlin, Dresden und München, entschließt sich jetzt die Direktion des Städelschen Kunstinstituts, aus dem Schatz ihres Besitzes die wertvollsten Stücke nach und nach dem Studium zugänglich zu machen. Jedes Beginnen dieser Art darf mit Sicherheit auf die Anteilnahme und Dankbarkeit der wissenschaftlich interessierten Kreise rechnen. Denn vielerlei Hemmnisse stehen noch dem Studium dieser besonderen Gruppe ererbten Kunstbesitzes entgegen; ist doch trotz so vieler vorhandener Publikationen erst ein Bruchteil erschlossen worden, und ebensowenig helfen Kataloge dem, der sich informieren möchte; wie denn zu einer wissenschaftlichen Aufarbeitung dieser oft wichtigsten Zeugnisse des künstlerischen Schaffens der Vergangenheit kaum erst die Ansätze vorhanden sind.

Von den Zeichnungen des Städelschen Instituts gab es bisher, wenn mich die Erinnerung nicht täuscht, mit verschwindenden Ausnahmen überhaupt keine Reproduktionen: und dies bei einem Besitz von 5000 Blättern alter Meister. Der Herausgeber wird nur mit der Schwierigkeit der Wahl des Besten zu kämpfen haben; aber wir wissen, daß diese Sorge in gute Hände gelegt ist.

Die erste Lieferung der auf einhundert Blatt berechneten Publikation, die in zehn Lieferungen etwa vierteljährlich erscheinen soll, liegt vor uns; sie entspricht allen billigen Anforderungen an Treue der Wiedergabe und Güte der Ausstattung. Die Auswahl umfaßt drei Blätter der deutschen Schule, ein französisches, zwei italienische und vier von vlämischen und niederländischen Meistern. Den Reigen eröffnet Dürer mit dem bekannten frühen Blatt der Nürnbergerin und Venezianerin, und dem weniger bekannten, ebenfalls ganz frühen Entwurf für ein gotisches Glasfenster mit dem heiligen Georg, dessen farbige Wiedergabe die Aquarelltönung aufs beste getroffen hat. Es folgt der ältere Holbein mit einem seiner Entwürfe mit Silberstift: vier Köpfe, darunter ein feiner italienisierender Frauen-

kopf im Profil und ein Papst mit dem Triregnum geschmückt (ist es nicht Sixtus IV.?). Fragonard repräsentiert ein „Rome 1776" datiertes, in Sepia laviertes Blatt mit zwei Figuren, die nur auf Ton angelegt sind. Ein Hauptblatt, die Schwarzkreidezeichnung des aufschauenden Jünglings von Buonsignori. Den Domenico Campagnola sieht man selten besser, als in der großen Landschaft mit zwei Astronomen im Vordergrund; noch ist der Duktus wesentlich frei von Manier und die Gestalten haben noch giorgionesken Charakter. Die Niederländer führt der alte Breughel an mit einer Studie nach zwei Rabbinern, voll trefflicher Beobachtung, mit genauer Farbangabe. Dann van Dycks Entwurf zu dem vornehmen Porträt de Costers aus der Ikonographie, gegen den ein männliches Bildnis mit der Signatur des Goltzius, datiert 1588, als treue, doch unangenehm veristische Wiedergabe des Modells stark absticht. Am Schluß Rembrandt mit einer Studie zweier Männer beim Schweineschlachten; der eine, mit dem Messer im Mund, schleppt sein Tier mühselig von dannen, während der andere das seine mit dem Beil in der Mitte durchhaut. Dieses Motiv fesselte ihn also nicht nur malerisch.

Man sieht, wie vielseitig die Gabe zu werden verspricht, deren erste Probe uns Direktor Swarzenski bietet. Wenn die folgenden Lieferungen, woran nicht zu zweifeln ist, sich auf der Höhe der ersten halten, so wird ein Erfolg nach jeglicher Richtung das Unternehmen begleiten. Dürfen wir eine Bitte formulieren, so wäre es die, daß von jetzt ab den knappen Bemerkungen über die Blätter auf der Umschlagsseite auch die Maße beigefügt werden. Falls der kurze Text, den der Prospekt verspricht, auch tunlichst Literaturangaben enthielte -- allzuhäufig werden solche ohnehin nicht zu machen sein —, so wäre es sehr dankenswert.

Georg Gronau.

8

Guido Carocci. I dintorni di Firenze. 2 vols. Firenze 1907. (Edizione completamente rinovata.)

Wenn jemals eine Publikation zur rechten Zeit erschien und wirklich die bekannte „schmerzlich empfundene Lücke" ausfüllt, so ist es diese. Denn Morenis gleichnamiges Werk ist heute längst veraltet und die früheren Auflagen von Caroccis Buch ließen auch, besonders in der Kritik gegenüber traditionellen Zuweisungen von Bildern und Statuen an bestimmte Meister manchen Wunsch des modernen Forschers unerfüllt. Nun sind aus dem schmächtigen Büchlein von ehedem zwei stattliche, reich illustrierte Bände geworden, die mit den ersten Ausgaben der „Dintorni di Firenze" nur mehr den Titel und — zum Glück! — den Autor gemein haben. Und dieser, heute wohl der beste Kenner des alten Florenz und seiner Umgebung führt uns zu den verstecktesten Tabernakeln, zu den entlegensten Villen, zu allen Kirchen und Oratorien, teilt in knappen Worten das Wissenswerte über die Baulichkeiten mit, erzählt von den Kunstschätzen, die sie einstens beherbergten und gibt kritische Verzeichnisse von den leider allzuwenigen, die wir noch an Ort und Stelle betrachten können. „Una semplice e modesta guida" hat der allzu bescheidene Verfasser sein Werk, die Frucht vieljähriger Archivstudien und rastlosen Wanderns, in der Vorrede geheißen; aber es bedeutet viel, viel mehr, und wird jedem, der sich ernsthaft dem Studium der florentinischen Kunst widmet, ein unentbehrliches Hülfsbuch sein. Und darum, weil es uns „oltramontani" nicht immer als Führer, sondern unter einem nördlichen Himmel weit öfter als Nachschlagewerk dienen wird, sei an den geschätzten Verfasser die Bitte gerichtet, er möchte in der nächsten Auflage seines Werkes dem vorzüglichen topographischen Register auch ein solches der Künstlernamen gesellen. Wir alle werden ihm dafür zu großem Danke verpflichtet sein.

Emil Schaeffer.

8

Freeman O'Donoghue. Catalogue of Engraved British Portraits preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Vol. I. A-C. London. 8°. 1908.

Vielleicht ein drittel aller Fragen, die an Beamte der Kupferstich Kabinette gestellt werden sind Bildnisfragen. Die wenigsten Kupferstich Kabinette aber besitzen brauchbare, in sich abgeschlossene Bildnissammlungen, noch auch nur vollständige Blattkataloge. Die Beamten sind demnach immer auf die Hilfsmittel wie z. B. den Drugulinschen Katalog angewiesen, um überhaupt die Möglichkeit zu haben nach einem Bildnis in der Sammlung zu forschen. Denn der Fragende weiß stets nur wessen Bildnis er sucht, nicht aber den Maler oder Stecher anzugeben, deren Kenntnis allein das Auffinden des betreffenden Bildnisses ermöglicht.

Mit großer Freude ist daher auch vorliegendes Buch als ersehntes Hilfsmittel zu begrüßen. Es stellt sich in seiner Weise nicht unwürdig dem monumentalen Bildnis-Katalog der Bibliothèque Nationale in Paris zur Seite, den Duplessis

begonnen hat und Riat und Lesmoine fortsetzten.

Dieses ungeheure Werk weist bis jetzt sechs Bände auf und behandelt bis zu Louis Philippe I. nicht weniger wie 28376 Dargestellte, wobei von einzelnen Dargestellten bis zu 500 und mehr Bildnisse aufgezählt werden! Danach kann man sich einen Begriff machen von dem unglaublichen Umfang der Pariser Bildnissammlung und man muß bedenken, daß hier nur die Blätter der eigentlichen Bildnissammlung aufgezählt werden, nicht auch die zahlosen Bildnisse, die sich sonst bei den Werken der einzelnen Maler und Kupferstecher in der Bibliothèque Nationale verstreut befinden.

Der englische Katalog, dessen erster Band von a—c reicht, weicht in soweit von dem französischen ab, als er alle Bildnisse der Sammlung katalogisieren will, nicht also bloß die, die zu einer abgeschlossenen Bildnisabteilung vereint sind. Trotzdem ist er natürlich nicht im entferntesten so umfangreich; zunächst aus dem Grunde, weil er nur Bildnisse englischer Persönlichkeiten aufführt. Es lag also in der Natur der Sache, daß O'Donoghue mehr bieten konnte als seine französischen Kollegen. Während diese überhaupt nur ganz allgemein ein Format andeuten, gibt er von allen Blättern die Größe in englischen Zoll an. Ferner bestimmt er die Technik näher, während die Franzosen nur ganz allgemein die Radierung von den andern Kupferstichtechniken, vom Holzschnitt und vom Steindruck trennen, sehr oft aber auch (namentlich bei Blättern, bei denen sie nur den Verleger angeben können), gar nichts über die Technik aussagen. An dem vorliegenden Katalog arbeitet der Verfasser meines Wissens schon länger wie zehn Jahre. Es ist ihm zu dem Gelingen (wenigstens des Anfangs) der trefflichen Arbeit und uns zu dem Besitz des Nachschlagebuchs bestens zu gratulieren.

Eine derartige Aufgabe erfordert wie bekannt ungeheure Hingebung und eine geradezu routinierte Genauigkeit im Arbeiten. Ein einzelner Band enthält ja über 100000 kurze Daten, Ziffern, Maße. Wer sich da nicht die strengste Systematik im Arbeiten angewöhnt hat, kann überhaupt nicht damit fertig werden. Die bibliographischen Notizen sind knapp, wenn auch gewöhnlich ein wenig ausführlicher wie im genannten französischen Werk. Für alle Ausländer hat das Erscheinen von O'Donoghues Buch noch das Gute an sich, daß es uns über die Titel und eigentlichen Namen der englischen Adeligen aufklärt, die bekanntlich zu verschiedenen Lebzeiten (je nachdem ihnen ein besonderer Rang zufällt) ganz und gar andere Namen tragen. Wir benötigen, um nicht vollständig verwirrt zu werden, gerade ein Werk wie dieses, um die Norm zu haben, die uns feststellt, unter welchen Namen solche Personen einzuordnen sind.

Der Druck ist wie bei allen Publikationen der British-Museums-Kataloge ausgezeichnet und übersichtlich geordnet. Es läßt sich nur eins aussetzen. Bei Titeln, die in hundert oder mehr verschiedenen Bildnissen vorhanden sind (z. B. Charles I.), so daß deren Verzeichnis sich über viele Seiten erstreckt, müßte oben auf jeder Seite als Seitentitel der jeweilige Namen gedruckt stehen.

Dem Fortschreiten und der schnellen Vollendung dieser selbstlosen Arbeit des Herrn Verfassers kann man nur mit den besten Wünschen entgegensehen.

Hans W. Singer.

August Grisebach, Stätten der Kultur. Bd. 6. Danzig. Mit Buchschmuck von Paul Renner.

Man ist gewohnt, in jedem neuen Bändchen der „Stätten der Kultur" eine frische, anmutige Skizze zu finden. In dem eben erschienenen Buch über Danzig wird diese Erwartung wieder in vollem Maße erfüllt. Es ist ein Genuß, das Werkchen durchzulesen, ein Genuß in zwiefacher Hinsicht: was den Inhalt und was die Ausstattung anbetrifft. Gleich der erste Abschnitt über das Städtebild zeigt, daß Grisebach nicht nur hübsch zu schreiben weiß, sondern daß er sich auch in das Wesen des Städtebaues hineingelebt hat. Als das Wesentliche am Stadtbild empfindet er in erster Linie den Grundriß, will sagen die Baufluchten, und dann erst den Aufriß, die Silhouette der Stadt in ihren bezeichnenden Formen. In der Tat, eine Straße verändert sich relativ weniger, wenn man auf ihren alten Baulinien neue, fremdartige Häuser aufführt, als wenn man Kopieen und Nachahmungen der alten Häuser auf eine neue Baulinie zurücksetzt. Darum sind die beliebten Baulinienkünste unserer Tage die größte Sünde gegen den Geist und Charakter einer Stadt. Und wie lächerlich gering ist der Verkehr, in dessen Namen die Straße „korrigiert" wird, wie wenig wird oft gewonnen und wie groß sind die Opfer. Das nur nebenbei. — Schritt für Schritt verfolgt dann Grisebach die Entwicklung der Stadt und weiß geschickt am richtigen Ort kurze und prägnante Schilderungen ihrer bedeutendsten Kulturdenkmäler einzuflechten. Die Marienkirche, die

trutzigen Stadttore, die stolzen Bürgerhäuser, das Rathaus, die Artushalle, das Zeughaus, alles das zieht lebendig an unserem Auge vorbei und vereinigt sich zu einem farbenfrischen Mosaik von der künstlerischen Entwicklung Danzigs. Und wie immer bildet das 19. Jahrhundert das böse Schlußkapitel, dem ein schüchterner, frommer Wunsch und Hoffnung auf bessere Zeiten zu folgen pflegt. Die biederen Zeichnungen von Paul Renner passen in ihrer Stimmung recht gut zu der gemütvollen Darstellung. Obgleich sie dem Druckstil vortrefflich angepaßt sind, fallen sie aus der hellen Druckfläche heraus; sie sind einige Grade zu dunkel (oder der Druckspiegel zu hell, wie man's nimmt). Als Zugabe sind 20 Autotypien beigeheftet, die von dem jetzigen und einstmaligen Zustand der bedeutendsten Danziger Bauten ein genaues Bild liefern. Das Buch wird jedem, der Danzig kennt und liebt, in der angenehmsten Weise traute Erinnerungen wachrufen, und denen, die Danzig noch nicht kennen, wird es ein Ansporn sein, eine Wallfahrt nach der alten Stadt an der Mottlau zu unternehmen. R. Bernoulli.

8

The Art Treasures of London, Painting, a Chronological Guide to the Schools of Painting as Represented in the Public Galleries of London, the Collections at Dulwich & Hampton Court, and the University Museums of Oxford and Cambridge. Fifty-nine Illustrations and Plans of Galleries, Compiled by Hugh Stokes. Kl. 8°. XX u. 164 S. Pr. 3½ Schillinge. 1908. Arnold Fairbarns & Co. Ltd. Robert Street, Adelphi, London W. C.

Das für den nach London kommenden Kunstforscher und -freund sehr brauchbare, von Mr. Stokes mit Sorgfalt zusammengestellte und mit nützlichen Anmerkungen durchsetzte, dabei auch handliche Büchlein stellt den Beginn einer Serie dar, die die Kunstschätze (Malerei, Architektur und angewandte Kunst) der bedeutendsten Kunstzentren Europas nach Schulen und innerhalb dieser in chronologischer Folge angeordnet aufzählen soll, um dem Reisenden auf einen Blick zu zeigen, ob ein bestimmter Künstler überhaupt in der betreffenden Stadt und wenn ja, mit welchen Werken und in welchen Galerien er vertreten ist. Das Nachschlagen und Zusammensuchen der einzelnen Kataloge wird also vermieden. Ehe man eine Reise unternimmt, kann man sich, ohne oft mühselig genug sich die verschiedenen Kataloge der Galerien aus der das Reiseziel bildenden Stadt verschaffen zu müssen, darüber orientieren, was man daselbst auf dem oder jenem Gebiete in den öffentlichen Sammlungen finden wird. Für Bücher dieser Art freilich wäre ein mehrsprachiger Text sehr am Platze, jedoch kann auch der nicht englisch Verstehende das vorliegende Buch über die Malschätze Londons sehr wohl benützen. Er braucht nur hinten im Inhaltsverzeichnis den Namen des gesuchten Malers z. B. Constable aufzuschlagen. Dort findet er angegeben: Seite 123. Auf dieser Seite ist Constables Entwicklung kurz charakterisiert und einige Hauptdaten seines Leben angegeben. Sodann folgen nach den Galerien geordnet und mit Angabe der Säle und Katalogsnummern seine in London befindlichen Bilder, die in der National Gallery, die in der Royal Academy, Diploma Gallery, in der Tate Gallery, in South Kensington usw. Um das Büchlein nicht übermäßig anschwellen zu lassen, ist in einigen Fällen wie bei den Constables in South Kensington nur die Zahl der dort untergebrachten Werke (111 Skizzen und Bilder und 300 Aquarelle und Zeichnungen) angeführt. Die kurzen Notizen zu den einzelnen Malern und die Einleitungen zu den einzelnen Kapiteln (Schulen) sind wohl mehr für ein größeres kunstliebendes Publikum bestimmt, dem sie in schätzenswerter Weise Zusammenhänge und Daten bieten. Sich letztere vor einem Bilde gleich ins Gedächtnis zurückrufen zu können, wird auch dem Kenner oft angenehm sein. Manch kleineres Versehen ist in diesen Notizen freilich mit untergelaufen, das aber so schwer nicht wiegt, da niemand sie als Autorität für Arbeitszwecke benützen wird. Die Abbildungen, nach Hanfstänglschen Photographien hergestellt, sollen den umfassenden Reichtum der Londoner Schätze auf dem Gebiete der Malerei in etwas wenigstens dartun. Einige allzubekannte Bilder aber, wie Hals „Lachender Cavalier" hätte man gern durch weniger bekannte und darum interessantere derselben Meister ersetzt gesehen. Freund.

8

Meier-Graefe und Klossowski. La collection Cheramy. Munich. R. Piper et Cie editeurs. 1908. 2°.

Über die prächtige Sammlung ist in den Monatsheften bereits in angemessener Ausführlichkeit gesprochen worden und die Resultate der Versteigerung, die bedauerlicherweise Deutschland nur geringe Bereicherung gebracht hat, kamen im Kunstsammler zum Abdruck. Der große Katalog, den Meier-Graefe und Klossowski

herausgegeben haben, steht nun mit der vente Cheramy, die einen eigenen Katalog besitzt, nur äußerlich in Verbindung. Ich habe kürzlich (Nationalzeitung, Beilage vom 20. Sept. 1908) über die mir persönlich wohlbekannte Sammlung und die erfolgreichen Bemühungen von Meier-Graefe und Klossowski um einen exakten catalogue raisonné einen sehr eingehenden Aufsatz veröffentlicht. Es möge mir nicht verübelt werden, wenn ich, ganz ausnahmsweise einmal, auf eine von der Tagespresse gebrachte Studie verweise. Der Inhalt der Sammlung darf als bekannt angesehen werden, und es bleibt mir daher nur die Pflicht, hier zu konstatieren, daß der Verlag für verhältnismäßig billiges Geld ein sehr brauchbares Werk geschaffen hat. Wohl bieten gerade die wichtigsten Meister der Sammlung, Constable und Delacroix, der Wiedergabe unüberwindliche Schwierigkeiten. Constable kommt durchweg flau heraus, bei Delacroix droht die Technik („le balai de Delacroix") jede Kontur zu zerstören. Dafür sind die alten Meister, akademische Künstler wie Prudhon und selbst Géricault gut wiedergegeben, auch Pissarro und Degas, während der berühmte Goya und auch Corot und Courbet, stark zurückstehen.

Die einführenden Aufsätze von Klossowski über Delacroix und von Meier-Graefe, der eine kurze Notiz über die Sammlung und ihr Entstehen gibt, über Constable erheben sich in der Form, in der sie geschrieben sind, über das sonst vor Katalogen gewohnte Maß. Die Anmerkungen zu den einzelnen Bildern hätten namentlich in bezug auf die Provenienz mitteilsamer sein können. Doch war wohl die knappe Eingrenzung beabsichtigt.

Ich möchte hier anfügen, daß für die Abhängigkeit Géricaults von der Antike bei seinem Aufenthalt in Rom, die „aus Gründen" von neueren Kunstschriftstellern geleugnet werden muß, bei Cheramy sich wiederum ein guter Beweis findet: der Lancier der kaiserlichen Garde, der neben seinem Pferde steht, ist in Stellung und Größenverhältnissen ganz den Männern vor dem Quirinal abgesehen. Vielleicht habe ich Gelegenheit, nochmals auf diese Frage zurückzukommen, deren Stellung die Zeichnungen Géricaults (ich erinnere an den im Katalog Bovet abgebildeten Ringer) veranlaßen, und zu deren Lösung ein ausführliches Kapitel in Maxime Ducamps „Souvenirs littéraires", wo Géricaults Beziehungen zu Prudhon während des römischen Aufenthalts geschildert werden, neben dem bekannten Aufsatz von Clement (Gazette des beaux-arts 1867) den wichtigsten dokumentarischen Anhalt gibt.

Uhde-Bernays.

Auguste Rodin. L'œuvre et l'homme. Par Judith Cladel. Préface par Camille Lemonnier. Bruxelles, Librairie Nationale d'art et d'histoire. G. van Oest & Cie. 1908.

Rodin ist ein Problem — wie es Lionardo oder Michelangelo ebenso sind. Ein abschließendes Urteil über den Meister werden erst kommende Generationen geben dürfen. Auf der einen Seite unnatürlich gepriesen, auf der anderen widersinnig verdammt, wird sich der richtige Wertmesser für die künstlerische Größe dieses bildnerischen Genies erst dann ergeben, wenn man die Zeit selbst gegen ihn abwägt, wenn man klar erkennen wird, mit wie neuem und reichem Inhalt er diese Zeit erfüllt hat. Und das kann frühestens in hundert Jahren der Fall sein. Für uns ist es aber doch interessant, zu sehen, wie die Gegenwart bereits das Problematische in Rodin erkannt hat, wie gerade diese Seite seines Wesens früh die Künstler unter den Literaten angeregt hat, sich mit ihm auseinanderzusetzen, um ihm von irgendeinem Punkte aus nahezukommen. Die Literatur über Rodin ist beispiellos reich. Es gibt kaum einen zweiten Künstler der Gegenwart, über den so viel und so verschiedenartig geurteilt worden ist wie über den Meister von Meudon. In Deutschland regnete es noch vor ein paar Jahren Anathemata gegen ihn, als seine Zeichnungen zum ersten Mal gezeigt wurden. Als sie in diesem Jahre wiederum in Deutschland ausgestellt wurden, ist man ihnen schon mit einer Selbstverständlichkeit des Verstehens begegnet, die in der Tat Wunder nimmt. Ist das nicht ein Beweis dafür, wie schnell sich unter Umständen in unserer kurzlebigen Zeit alle Voreingenommenheit verliert, wie leicht sich auch das künstlerische Verständnis beim Publikum aufhellt, wenn es bei Zeiten geschickte Belehrung erhält. In Deutschland haben vornehmlich Rainer Maria Rilke und Otto Grautoff über den Meister geschrieben. Beide gleich vollwertig. Der erstere mehr als Künstler und demnach essayistisch, der letztere mehr als Cicerone und darum mit größerem Positivismus. In Frankreich ist früh Octave Mirbeau für Rodin eingetreten, in England schrieb Miß Helen Zimmern als eine der ersten über den Meister. Seither erschienen dort, vornehmlich aber in Frankreich mannigfache Beiträge zur Rodin-Literatur. Vor etwa 8 Jahren — wenn ich nicht irre — brachte man in Paris, vornehmlich mit Unterstützung des Baron Rotschild, das in beschränkter Auflage hergestellte Luxuswerk über die Handzeichnungen des Meisters heraus (verlegt bei Goupil & Co. in Paris), das mir erst kürzlich unter die Hände gekommen

Digitized by Google

ist und aus dem ich mit innerer Genugtuung ersehen habe, wie enge Zusammenhänge gerade den modernsten aller Bildhauer der Gegenwart mit den alten Meistern verbinden.

Nun liegt mir das neueste Rodin-Werk vor, gewiß auch das kostbarste, aus der Feder einer Dame, die aus nächster Nähe den Meister Jahre hindurch beobachten konnte. Ihr Buch, das äußerlich mit allen Prätentionen in einer meisterlichen Form auftritt, luxuriös ausgestattet, stellt so schon jedes früher erschienene Werk in Schatten. Ein Buch über den Menschen Rodin und sein Werk. Für mich liegt der Nachdruck vor allem auf dem Menschen Rodin; denn — wie gesagt — das Werk künstlerisch zu bewerten, halte ich unsere Zeit noch nicht für reif. Trotzdem gestehe ich auch da dem Buche der Melle Cladel das Lob zu, daß es durchaus objektiv gehalten ist, daß die Bewertung des Rodinschen Oeuvre, zwar von Frauenhand diktiert, frei ist von jeder Voreingenommenheit, daß es mit seltener Klarheit und Frische selbst dem philosophischen Gehalte, den diese Kunst in sich birgt, Ausdruck zu geben vermochte. Indes höher schätze ich die eigentliche Biographie. Sie ist neu in ihrer Art, leicht, graziös, echt Pariserisch. Sie erzählt nicht nach der mittelalterlich überkommenen Manier, die da anhebt „Geboren als Sohn“ ... usw. Sie gibt Erlebnisse, sie ist plaudernde Causerie und gerade dadurch bringt sie uns den Meister von Meudon menschlich nahe. Sie ist — im besten Sinne des Wortes — Memoirenliteratur. Denn der Verfasserin Leben ist durch die helle Sonne, die das Beieinandersein mit Rodin über sie ausstrahlen ließ, voll und eigenartig beleuchtet. Sie gibt kleine Züge aus dem Leben des Großen, des petits sentiments, die uns im Nu dem Menschen näherbringen, sie gibt aber auch ebensosehr kleine Beiträge zu der Art, wie Rodin schafft, die ebenfalls nach der Seite hin das Verständnis für das Oeuvre selbst fördern können. Ja, das Buch bringt hier und dort seltsame Betrachtungen von suggestiver Gewalt, die mit einem Schlage das Dunkel aufhellen, es zu leuchtender Klarheit verkehren. Darauf geht Camille Lemonniers Satz, wenn er in der Vorrede schreibt: „Il est la claire et triomphante avenue par laquelle vient à nous un des hommes de ce temps qui donna le plus nettement l'impression de l'absolu“. —

Soviel aber ist gewiß, in Rodin lebt eine Welt mit Abgrundtiefen und Sonnenhöhen. Von dem reinen Zauber klassischer Formenschönheit bis hinab zu den Pforten der Unterwelt durchleben wir in seinem Werke alle Dunkel und alle Sonnen der Menschheit aufs neue. Es steckt eine gigantische Größe in diesem Meister von Meudon, es lebt in ihm eine Welt menschlicher Tragik, die sich hier und dort zu unheimlicher Größe steigert. Seit ich Rodin kennen und lieben gelernt, weicht der Gedanke nicht aus meinem Geiste, daß seine Kunst ein Stück allgemeinen Menschenschicksals in sich begreift, wie wir es in ähnlicher Größe nur noch bei ganz wenigen Meistern, etwa bei Rembrandt und Michelangelo wiederfinden. Das kam mir vor allem erneut zum Bewußtsein, als ich Judith Cladels Werk an einem stillen Abend durchblätterte, dies Buch, das, wie Lemonnier sagt, „un rite d'admiration et de piété“ ist. Ein solcher Beitrag zum Menschen Rodin war in der Tat nötig, nachdem man so viel über seine Kunst gefaselt hat. Auch für dieses Buch gilt die suprema lex aller kunstgeschichtlichen Weisheit: Nur wer den Künstler-Menschen kennt, kann seine Kunst erkennen. Und den Meister von Meudon kennt man erst, wenn man Melle Cladels Buch, das voll esprit, voll feiner Beobachtungen, voll amüsanter Causerien ist, mit Aufmerksamkeit gelesen hat. Über moderne Künstler, die noch unter uns weilen, könnte man meiner Ansicht nach gar nicht besser schreiben.

Georg Biermann.

8

Church-Ostwald. Farben und Malerei. Georg Callwey, München 1908. (Sammlung maltechn. Schriften, III. Band.)

„The Chemistry of Paints and Painting“ (3. Auflage) von A. H. Church, Professor der Chemie an der Königl. Kunstakademie London, liegt jetzt auch in deutscher Sprache vor. Das Zusammenwirken zweier hervorragender Fachmänner sichert dem vorzüglichen Handbuch überall die allerbeste Aufnahme. Man wird nirgends versäumen, es gründlich durchzuarbeiten.

Es wird jedoch zu einer immer wichtigeren Aufgabe, über dem vielen Detail das Ganze der maltechnologischen Frage nicht aus dem Auge zu verlieren. Ansprüche wissenschaftlicher und Einflüsse wirtschaftlicher Natur treten hier in die Malkunst ein und schaffen durch Konkurrenz eine reichlich schwierige Lage.

Die Ausübung der Malerei war, wie bekannt, seit etwa 200 Jahren unter stark veränderte Bedingungen gestellt. Die großen Malakademien verursachten allmählich eine deutliche Entfernung der Kunst vom Handwerk. Die Meister fanden immer weniger Anlaß, ihre handwerklichen Erfahrungen auf die Schüler zu über-

tragen. Die Unsicherheit mußte stets wachsen. Schon Reynolds benützte nach Church um 1770 roten Lack, Karmin und Asphalt bei unvereinbaren Bindemitteln. Dazu kamen die von der synthetischen Chemie neu entdeckten Farben: Preußisch Blau 1704, künstl. Ultramarin und Schweinfurter Grün 1814, Kadmiumgelb 1817, Chromoxyd feurig 1838. Die gleichzeitige Verbreitung unkontrollierter Tubenfabrikate mußte die Sorglosigkeit fördern. Die geistige Reform in der Malerei des XIX. Jahrhunderts beschäftigte das Interesse allzusehr, als daß dem neuen Material eingehendes Studium zugewandt werden konnte. Da setzte vor etwa 30 Jahren die technologische Reform ein. In A. W. Keims Publikation „Über Maltechnik" (Leipzig 1903) findet sich eine umfassende Darstellung all der damaligen Mühen und Kämpfe, die nötig waren, um der gesunden Vernunft Raum zu schaffen. Positive Ergebnisse waren alsbald da: staatliche Versuchsstationen, Fachpresse und wichtige wissenschaftliche Arbeiten, technischer Unterricht an mehreren öffentlichen Anstalten, Kongresse und Tagungen, Beschlüsse und fruchtbare Versuche zur Normierung einer verläßlichen Farbenskala u. a. m. —

Die Meinung, daß die Maler dieser Reformarbeit heute nicht das nötige Interesse entgegenbrächten, ist verfehlt. Auch jeder ungünstige Anschein wird schwinden, sobald die wirkliche Sachlage reiflich überlegt ist. Der Maler steht vor einer umfassenderen und bestechenderen Aufgabe, als es die nackte Wahl eines auf alle Fälle haltbaren Materials ist. Ganz ähnlich wie der Feldherr und seine schlagfertige Armee, ähnlich wie der kühne Reiter und sein Roß. Zu viel Bedenklichkeit lähmt die Tat. Eine ausgesprochen praktische Anleitung zur Kenntnis des rechten Materials ist — nebst den nötigsten theoretischen Erläuterungen — gewiß in jeder Schule unentbehrlich. Die Methode der Berliner Kunstakademie seit 1902 (Prof. Wirth) böte hier die beste Aussicht. Sobald genügend Stellen da sind, wo rationelles Handwerk gelehrt wird, muß jede Unsicherheit von selbst verschwinden. Solange jedoch angewandte Chemie (ebenso wie angewandte Anatomie u. ä.) durch wissenschaftliche Spezialisten systematisch doziert werden soll, wird notwendig eine gewisse Lücke fühlbar bleiben. Auf die vorhandene grundsätzliche Verschiedenheit wissenschaftlicher und künstlerischer Denkungsart kann hier nur leicht hingedeutet werden. Der Technologe ist immer geneigt, über manches allzu rasch hinwegzugehen, bei manchem allzu eingehend zu verweilen. Der Maler fühlt sich nicht mehr mitgenommen, zu oft schwebt die Belehrung in der Luft und ist nicht anschaulich zu demonstrieren. Endlich ist der richtige Künstler, wie man weiß, zu methodischem Vorgehen und Denken nie übermäßig disponiert. Der Gelehrte zäumt hier das Roß am falschen Ende. Georg Hirth wünscht sich eine „geistreiche, geologisch unfehlbare Maltechnik". (Münchens Niedergang als Kunststadt, 1902.) Malerei will aber noch etwas anderes sein als exakte übergeduldige Pinselei, etwas anderes als archaistische Nachahmung echt teutonischer Museumsbilder.

W. Ostwalds wissenschaftliche Taten, sein lebendiger Sinn für eine vernünftige Gestaltung des Lebens können nur von berufener Seite voll bewertet werden. Seine tatkräftige Teilnahme an der Lösung maltechnischer Fragen, die frische, völlig vorurteilslose Art, mit der er an sie herantritt, ist sicherlich höchst willkommen. Ganz gewiß ist der bisherige antiquarische und „philosophische" Betrieb der Kunstwissenschaften für die lebendige Kunst fast immer unbefriedigend, unfruchtbar und entbehrlich. Sie können sich mit der Malerchemie, einer echten, brauchbaren Kunstwissenschaft, die nicht von der Kunst lebt, sondern in der Kunst selbst, an Wichtigkeit nicht messen. Dennoch erscheint Ostwalds Forderung, der bildende Künstler müsse eine mindestens ebenso gründliche naturwissenschaftliche Bildung haben wie beispielsweise der Mediziner, als fast zu hoch gegriffen. (A. H. Church fordert nur elementare Kenntnisse.) Noch schwieriger ist seine weitere Forderung zu erfüllen: die unbewußte Eingebung habe dem bewußten Können, dem Klarwerden über die zweckvollen Mittel zu weichen. Sogar B. Shaw, der sich selbst mit Stolz unter die denkenden Künstler rechnet, gesteht gerne, er habe über die Gestaltung seiner Figuren nicht mehr wirkliche Macht als — über seine Frau. Die Musen sind, wie allgemein die Rede geht, weiblicher Natur. Th. Gautier gestattet sich darum einmal den starken Ausdruck „dévirginer la Muse". Und es sollte aufrecht erhalten bleiben, daß die Malerei mehr als ein raffiniertes Handwerk sein kann. —

Die Sache aber ist die: Die Malerchemie selbst scheint noch keinen völlig sicheren Weg vor sich zu sehen; sie erhebt aber dabei deutlich Anspruch, den einzig wahren Weg aufzuzeigen. Man wird sich eben allseits mit Geduld wappnen müssen, bis die Frage reifer geworden ist. Beim Maler liegt der Fall heute so, daß er von eigenen chemischen Versuchen nur sehr selten Vorteil haben kann. Ein nervöses Mißtrauen gegen alle gekauften Farbenfabrikate kann er sich nicht leisten. Er kann schließlich nicht jede neue Lieferung, seien es Rohfarben oder Tuben-

farben mit unbekannten schwierig zu behandelnden Bindemitteln, eigens durchprüfen. Er wird jene bewährten Firmen, denen er sein Vertrauen schenken zu dürfen Grund hat, die Verantwortung für die Güte der Fabrikate überlassen müssen. Fabrikware wechselt in der Qualität; der Handel, die Produktion ist von der Nachfrage abhängig; alljährlich tauchen neue Produzenten auf, deren Ware mitunter der Konkurrenz zum Trotz ganz vortrefflich sind, wie Behrendts Ölfarben. Hier kann auch der fleißigste Chemiker mit seinen Analysen und Prüfungen nicht Schritt halten. Treu und Glauben ist wohl hier nicht auszuschalten. Es wäre schon viel getan, wenn die Fälschungen an Benennung, Güte, Gewicht, die Phantasienamen und Schönungen nicht nur durch lehrhafte Warnung vor ihnen bekämpft würden. Im Handel scheint noch immer wenig Verständnis dafür da, daß Farbenfälschung und Lebensmittelfälschung sehr verwandte Künste sind. —

Das Ziel aller Überlegung ist die Palettenfrage. Farbenwahl, Hindernisse beim Mischen. Die Feststellung der Normalskala ist noch nicht eindeutig. Jede Maltechnik verlangt eine andere Farben-Einwertung. Church gibt nur für Wasserfarbe und Ölfarbe Paletten an. Die schwierige Voraussetzung jeder Normalpalette heißt: fehlerloses Fabrikat. Zinnober und Preußischblau können nur in bester Qualität Dienste tun. Soll man ferner Schweinfurter Grün und Minium nur darum ausschließen, weil sie kein Kadmiumgelb vertragen? Ein guter Ersatz für Kadmium wäre eine Erlösung. Über Minium (Saturnrot) ist man sich nicht einig. Linke nennt es eine gut lichtechte Ölfarbe, doch keine Normalfarbe. Church will Minium nur im Pastell verwendet sehen. Ostwald mißtraut ihm überhaupt. Bisher habe ich noch nicht erfahren, warum Minium zu verwerfen sei. An sich ist die Farbe haltbar und schön, das übrige hängt an der Art des Auftragens. — Am schwächsten ist seit jeher Violett vertreten. Krapp und eine der drei blauen Farben gibt eine recht mäßige absolute Wirkung. Kobaltviolett (Lefranc) ist sehr schön, wirkt aber schwer und verliert eben wie das zu dunkle Manganviolett (W. u. N.) beim Mischen in Weiß jeden Reiz. Windsor und Newtons Geraniumrot, das übrigens auch von Church zugelassen ist (S. 283), bildet hier immer noch das einzige Hilfsmittel. Auch das reizende Coelinblau (49,7% Zinn-Dioxyd, 18,6% Kobaltoxyd, 31,7% Kieselsäure) wird von Church unter den wirklich beständigen Farbstoffen angeführt, obwohl es in Mischungen leicht verdirbt. —

Schließlich wird man in der Ölfarbe von übermäßigen Forderungen zurückkommen müssen. Sie ist als Ganzes nicht hervorragend beständig, und selbst Grundfarben wie Bleiweiß oder Krapplack verlieren im Alter ihre Schönheit. Die schädlichen Schwefelgase dagegen werden bei Luftheizung nicht mehr zu fürchten sein. Fresco und Stereochromie scheinen wegen ihrer zu stereotypen Farbenskala und wegen der Unsicherheit ihres Grundes nicht mehr verlockend. Falls keine neuen Verfahren entdeckt werden, könnte an ihrer Stelle das Farbenmosaik zu neuen Ehren kommen. Man darf gespannt sein, welche Verfahren die Wandmalerei der Zukunft am meisten bevorzugt, denn vom realistischen Tempera und Ölbild kann nicht mehr viel die Rede sein.

Churchs Handbuch bedeutet die Erfahrungen fünfzigjähriger Arbeit. Die vorhandene Materialkunde ist ebenso gründlich wie interessant geordnet. Die Malgründe sind an erster Stelle eingehend besprochen. Der englische Gelehrte scheut auch nicht zurück, hie und da auf noch unaufgeklärte Erscheinungen hinzuweisen. Den Maler werden die letzten sechs Abschnitte über Malverfahren und Farbenprüfung ganz besonders angehen.

W. Ostwald hat diese Ausgabe mit sehr wertvollen Zusätzen versehen. Er befürwortet u. a. Aluminium und Linoleum als Malgrund, Kaseïn und vor allem Stärke als Tempera-Bindemittel; auch verheißt er ein lichtechtes Lithopon-Weiß. —

Wenn so weitergearbeitet wird, sind die Galerie-Besitzer und Kunstgelehrten kommender Jahrhunderte zu beneiden.

Rudolph Czapek.

Ferdinand Georg Waldmüller. Sein Leben, sein Werk und seine Schriften. Herausgegeben von Arthur Roeßler und Gustav Pisko. Wien 1908. Selbstverlag von G. Pisko. 2 Bände in Querfolio.

Dem schönen Gedächtniswerke für Segantini, das durch Munifizenz des österreichischen Kultusministeriums und zahlreicher Privater ermöglicht wurde, ist jetzt ein noch gewichtigeres Buch gefolgt, in welchem Waldmüllers sämtliche Arbeiten enthalten sind. Mit Staunen haben wir angesichts der glänzenden Ausstattung dieser Prachtbände (unter denen Segantini voransteht) die Tatsache festzustellen, daß offenbar das österreichische Publikum weit mehr Geld für derartige kostspielige Publikationen, denen sich bei uns keine zur Seite stellen kann, besitzt, als das Unsrige, wobei allerdings der heimatliche Ehrgeiz stark mitspielt. Ob es Waldmüller ver-

dient, so außerordentlich gefeiert und bevorzugt zu werden, bleibe für sich — „reichsdeutsche" Maler von weit höherer Bedeutung werden wohl niemals zu einer solchen monumentalen Würdigung kommen, ja sie erreichen nicht einmal immer das bescheidene Denkmal einer kleinen Monographie. Felix Austria!

Neue Offenbarungen, die zu einer Verschiebung der Stellung Waldmüllers in der Kunstgeschichte führen könnten, waren kaum zu erwarten und sind auch nicht eingetroffen. Roeßlers emphatische Einleitung übertreibt den Kult des Dankes, der dem Künstler zu zollen ist, in störender Weise und kommt bei aller Herzlichkeit des angeschlagenen persönlich begeisterten Tones nicht über ein gedehntes Feuilleton hinaus. In dem Riesenbande vermitteln nur die Heliogravüren eine deutliche Vorstellung von den Bildern Waldmüllers. Unter ihnen befinden sich einzelne Drucke von mustergiltiger Klarheit. Die Buntdrucke geben bedauerlicherweise von dem Leuchten der Farben keine Ahnung und so fehlt ihnen das wichtigste Kriterium der Waldmüllerschen Kunst.

Neu ist der Band, in welchem Waldmüllers Schriften gesammelt vorgelegt werden. Aus ihnen ergibt sich ein ganz interessanter Gegensatz im Vergleich der Persönlichkeiten Waldmüllers und Grillparzers. Wie Grillparzer, der Dichter, der nur um wenige Jahre älter war, als Waldmüller und diesen noch überlebte, ging Waldmüller, der Maler, verbittert und grollend durch seine Vaterstadt. In der innerlichen Verstimmung, die sich wohl zu einer selbstquälerischen Herabwürdigung steigerte, wenn wieder ein ergebnisloser Kampf geschlagen war, zu dem die Überzeugung der eigenen Superiorität, der Ärger über fremde Kleinlichkeit gerufen hatten, sind sich die beiden Männer ähnlich, die als geborene Österreicher die geistige Würde ihrer Heimat ein halbes Jahrhundert lang fast allein aufrecht erhielten, freilich mit dem Unterschied, daß es dem Genius des Dichters gelang, sich in der Freiheit seines Schaffens von den umgebenden Schranken zu befreien, was der Maler wohl sehnsüchtig gewünscht, aber niemals erreicht hat. Darum sind beide auch kühl aneinander vorbeigegangen und die flüchtige Bekanntschaft, die Waldmüller bewog, ein Bildnis Grillparzers zu malen, förderte keinen ständigen Verkehr, der am Ende doch den Maler auf andere Bahnen gewiesen hätte. Sicherlich ist die Unmöglichkeit der Harmonie durch die fatalen Lobesworte zu erklären, die Waldmüller, hier völlig verblendet, durchaus reaktionär, und sogar zu einem künstlerisch nicht unbedenklichen Urteil sich versteigend, in seiner nach Jahresfrist neu aufgelegten Schrift „das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst" im Jahre 1846 über das minderwertige Buch eines Canonikus Speth „Die Kunst in Italien" ausgesprochen hatte. Wenn Waldmüller schreibt, daß Speths Buch als ein wahrer Kanon betrachtet werden müsse, ja fortfährt, Männer wie er täten Not in Deutschland, und wir ziehen die erzürnten Anmerkungen zum Vergleiche heran, die Grillparzer über Speths Buch in seinen ästhetischen Studien macht („Ein Hund ist der Speth, der in seinem Buche albernes Gewäsche vorbringt" — „Elender, für Deinesgleichen hat Rafael nicht gemalt"), verstehen wir, daß zwischen Grillparzer und Waldmüller eine Kluft eingerissen war, die sich niemals hätte ausfüllen lassen. Schriftstellerischer und künstlerischer Dilettantismus blieb eben der Ernsthaftigkeit Grillparzers zeitlebens verhaßt. Er hat, im Grunde das Gleiche wollend wie Goethe, der sich für einen gewissen Dilettantismus freundlich ausspricht, eine Reihe scharfer Auslassungen über diese Frage gemacht. Und Waldmüllers Schriftstellerei ist doch nichts anderes als Dilettantengeschreibe, das überdies aus einer recht galligen Feder floß. Bei der Durchsicht der langatmigen Schriftstücke, die er wie ein armseliger Querulant an sein Ministerium und an die Öffentlichkeit richtet, beim Lesen der unbedeutenden, verkennenden Äußerungen über Ruysdael, Veronese, über die Historienmaler in Paris überkommt uns der Wunsch, diese Blätter möchten zum höheren Ruhm des Malers der Vernichtung überantwortet werden. Ganz gewiß schadet es einer unparteiischen Wertung des Künstlers Waldmüller, wenn wir vernehmen, daß weniger Delaroche, Vernet oder Ary Scheffer, die zwar verehrungsvoll genannt werden, den Preis erhalten, sondern allein der unterdeß gottlob so gut wie vergessene Charles Müller, dessen „Geist es verstanden hat in die innersten Tiefen der psychischen Erscheinungen zu tauchen und mit der nie täuschenden Fackel der Wahrheit ihre Eigentümlichkeit erforscht und die Kraft gefunden hat, sie wahrhaftig künstlerisch zur Anschauung zu bringen". Der Heroenschar Frankreichs hat Deutschland nach Waldmüllers Ansicht nur einen einzigen gegenüberzustellen: Lessing! — — Waldmüller war 1856 in Paris, zu einer Zeit, als der Sieg des Delacroix schon entschieden war, als Gros und Delaroche, ja selbst Couture hatten abdanken müssen. Er ist also blind an den Werken einer Kunst vorübergegangen, die mit lodernden Flammenzeichen verkündete, was Waldmüller, nach manchen seiner Bilder zu schließen, selbst gewollt hat. So ist er wie mit einer Binde vor den Augen

auf dem Berge gestanden, von dem er hätte dankbaren Sinnes in das gelobte Land hineinschauen können. Tat es not, uns nach fünfzig Jahren das Unvermögen eines alternden Verstandes, noch dazu mit hohen Worten der Einführung, dokumentarisch zu belegen?

Der Verdruß über den einseitigen Skribenten Waldmüller, dessen reformatorische Vorschläge über Kunsterziehung und Kunstunterricht dennoch eines bescheidenen historischen Interesses nicht entbehren, wandelt sich bei der Betrachtung des großen Werkes, das der Künstler hinterlassen hat, in ehrliche Anerkennung seines Fleißes und seiner vielseitigen Begabung. In seinem Leben hat Waldmüller außerhalb seiner Zeit gestanden, nicht weil er sich stolz Bürger einer glücklicheren Zukunft nennen konnte, sondern weil ihm das bedenkliche Geschick bestimmt war, die charakteristischen Eigenschaften seiner, der österreichischen, Heimat gerade in seiner Zeit in sich zusammenzuschließen. Das als einen Vorzug zu erkennen, sind die Mitlebenden nicht imstande gewesen. Während die künstlerische Entwicklung unterdessen weit über Waldmüllers bescheidene Ahnungen und Wünsche fortgeschritten ist, erscheint sein Wirken den heutigen Nachkommen seiner Mitbürger verehrungswürdig wie kaum ein anderes. Das ist auch der Grund, weshalb in Wien dem Andenken Waldmüllers ein Prachtwerk wie das vorliegende gewidmet werden konnte, das die vielen beschaulichen Freunde der Kunst des Meisters innerhalb und außerhalb der schwarz-gelben Grenzzeichen dankbar aufnehmen werden.

Uhde-Bernays.

Wohnung und Hausrat. Beispiele neuzeitlicher Wohnräume und ihrer Ausgestaltung. Mit einleitendem Text von Hermann Warlich. F. Bruckmann A.-G. München 1908.

Die Bewegung, die eine völlige Neugestaltung unserer Wohnungskunst zum Ziele hat, besteht nunmehr seit zehn Jahren. Auf der Münchner Ausstellung 1897 der vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk trat sie zum erstenmal in die Öffentlichkeit. Seitdem hat sie eine von Jahr zu Jahr wachsende Ausdehnung angenommen, neben den Münchner sind die Dresdner Handwerksstätten, die Darmstädter Künstlerkolonie, die Wiener und die Saalecker Werkstätten bei Kösen in Thüringen ihre Hauptpflegestätten geworden. Es ist kein Zweifel mehr: wir haben einen Stil, und es kann nur eine Frage der Zeit sein, bis er die Nation lebendig durchdringt, soweit das möglich ist.

Von der größten Wichtigkeit im gegenwärtigen Zeitpunkt ist darum eine Zusammenfassung der modernen Errungenschaften, wie sie das vorliegende Werk darbietet. Es werden nur ausgesuchte Beispiele, Schöpfungen der ersten Meister unserer Zeit, geboten. Der ärgste Feind der modernen Strömung kann hier nicht anders als sagen: daß das Gewaltsame, Sezessionistische, das den ersten Erzeugnissen der jugendlichen Bewegung vielfach anhaftete, durchgehends dem Ernsten, Gesunden gewichen ist.

In erster Linie soll das Buch praktischen Bedürfnissen dienen. In der Einleitung werden Anregungen gegeben, wie man bei Anlage und Einrichtung seiner Wohnung zu verfahren hat, um sie den Bedürfnissen des Geschmacks und der Hygiene gemäß, auszugestalten. Es wird angedeutet, in welcher Weise die Raumverhältnisse, die Beleuchtung, die Farbenwirkung und das Material behandelt werden müssen, damit der Wohnraum eine Einheit wird, ein Organismus; wie er zu einem Ausdruck unserer persönlichen Lebensart und -kunst erhoben wird; wie sich die ästhetischen Forderungen mit den hygienischen Anschauungen unserer Zeit verknüpfen. Es werden Anregungen gegeben, wie man das Empfangszimmer gastlich, das Speisezimmer sauber und heiter, das Herrenzimmer ernst und einfach, das Wohnzimmer behaglich-familiär gestalten kann. Die praktischen und hygienischen Bedürfnisse der Schlaf- Kinder- und Wirtschaftsräume werden demonstriert, und zu jeder Gattung werden zahlreiche Belege in Abbildung gegeben. Beispiele moderner Heiz- und Beleuchtungskörper bilden den Schluß. Die schöne Publikation bildet das Gegenstück zu der im vorigen Jahre von dem gleichen Verlag herausgegebenen Sammlung: „Landhaus und Garten" von Hermann Muthesius.

Hermann Schmitz.

Berthold Haendcke. Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken. Verlag von George Westermann in Braunschweig. 1908. 4°. 274 S.

Wie sehr Kunstgeschichte sich in den letzten 10—20 Jahren gewandelt hat, danach strebt, über das nackte Tatsachengerippe hinauszukommen, im Fechner'schen Sinne „Ästhetik von Unten" zu treiben und Handhaben zum Verständnis des Künstlers und Kunstwerks zu geben, beweisen

Haendcke's „Kunstanalysen". Das Buch „will nicht in erster Linie kunstgeschichtliche Kenntnisse übermitteln, sondern bei nur loser historischer Verbindung der einzelnen Kunstwerke künstlerische Fragen im engeren Wortsinne sachlich erörtern". Es wird hier, soweit dies im knappen Rahmen eines Handbuchs möglich ist, eine Handhabe zum Eindringen in das Wesen eines Kunstwerks gegeben, nicht als festgeprägte Formel, die der Lernende kritiklos übernehmen kann, sondern mittels Analyse eines Werkes, das in guter, oft ganzseitiger Reproduktion beigegeben ist. — Aus der ungeheuren Materialfülle hat Haendcke allein das Wesentliche herausgegriffen, ist nur auf die Meister eingegangen, die von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind oder Werke von höchstem künstlerischen Wert geschaffen haben. Und auch bei diesen ist nicht Vollständigkeit im Aufzählen ihres Œuvres angestrebt, an einzelnen charakteristischen Beispielen wird auf die Eigenart des Künstlers eingegangen. Besonders gelungen sind die Kapitel über altchristliche Basiliken, romanische und gothische Architektur.

Bei der Fülle des Gegebenen scheut man sich fast, einige Bedenken geltend zu machen. Vermißt wird Pieter Bruegel d. Ä., dessen Namen im Buche nicht genannt wird, uud dieser erste konsequente Realist, der eine Bresche in die kirchliche Kunst des XVI. Jahrhunderts geschlagen hat, hätte gerade in diesem Buche nicht fehlen dürfen. Analysiert wird die Darmstädter Madonna Holbeins, reproduziert dagegen die Dresdner Kopie.

Am wenigsten gelungen scheinen mir die Ausführungen über das XIX. Jahrhundert. Hier verläßt den Verfasser bis zu einem gewissen Grade sein sonst so sicherer Blick für Qualität und Bedeutung des einzelnen Künstlers. Aus der Barbizon-Schule hätte man an Corots und Duprés Stelle Rousseau, den viel Bedeutenderen, lieber gesehen. Leibls Name fehlt gänzlich, während sogar Bilder der Worpsweder analysiert werden. Auch ist das Zusammenfassen der Künstler in bestimmte Gruppen nicht immer sehr glücklich; Tschudis Text zum Werk über die Jahrhundert-Ausstellung gibt in seiner knappen, meisterhaften Formulierung wesentlich mehr.

Doch kommen diese Ausstellungen neben dem Gebotenen kaum in Frage; dem Buche ist in Schulkreisen die größte Verbreitung zu wünschen, es füllt neben den vorhandenen Kompendien eine Lücke aus.

Rosa Schapire.

Thieme und Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart. Zweiter Band. Antonio da Monza-Bassan. Leipzig. W. Engelmann, gr. 8°. 1908. (M. 32.—, geb. M. 35.—.)

Nicht ganz in halbjähriger Frist ist der zweite Band dieses großen Werkes, im Umfang von 600 S. erschienen. An größeren monographieartigen Abhandlungen bietet er eigentlich nur die eine aus der Feder K. Freys über „Arnolfo di Cambio und di Firenze". Aber auch unter den kürzeren Beiträgen befinden sich viele wertvolle, erstmalig zusammenfassende Abhandlungen. Für die Gründlichkeit der Durcharbeitung des Materials gibt u. a. die riesige Anzahl der „Bartolommeo"-Titel einen leuchtenden Beweis ab. Die am ersten Band gerühmten Vorzüge, z. B. die wertvollen bibliographischen Nachweise, bestehen natürlich weiterhin fort. In der Frage der Einordnung des einzelnen Künstlers, scheinen die Herausgeber mehr meiner Ansicht, die ich bei der Besprechung des ersten Bandes darlegte, zuneigen zu wollen: wenigstens findet man Franz Band, Barocci usw. hier unter ihren richtigen Namen eingestellt; bei Bacchiacca, andrerseits, steht der Verweis auf den Familiennamen. In den Seitentiteln (z. B. „Bartolommeo") ist leider die von mir vorgeschlagene Erleichterung nicht angenommen worden, und vor allem haben sich die Herausgeber die anempfohlene Beschränkung, d. h. Ausschließung von Titeln neuerer Künstler, über die sie nicht in der Lage waren, das eigentliche wissenswerte zu bringen, nicht auferlegt. Alessandro Baglioni, Fr. Barbié, John Barrow, August Barry, R. C. Barnett, z. B. sind fünf, auf gut Glück herausgegriffene Titel die man füglich ganz vermissen könnte. Das Maß der dargebotenen Bereicherung unseres Wissens über diese Künstler ist verschwindend gering und verlohnt in keiner Weise das Opfer an Raum das man ihnen gebracht hat. Ich glaube aber bestimmt annehmen zu dürfen, daß die Herausgeber bald zu dieser Einsicht gelangen werden. Es ist ja sehr schön daß sie z. B. B. Baldini von den 39 Seiten die er bei ihrem Vorgänger — Meyer's Lexikon — inne hat auf 1¼ Seite herabgemindert haben, oder die 20 Seiten H. Baldungs dort auf 2¼ hier herabschraubten. Damit ist aber noch nicht Genügendes geleistet. Sie stehen jetzt am Schluß ihres zweiten Bandes auf Seite 312 von Naglers erstem Band. An der Hand von Nagler berechnet, würde sich das neue Lexikon demnach auf vierzig (statt der angesagten zwanzig!) Bände entwickeln. Noch ausschlaggebender dürfte die Berechnung an der Hand meines Lexikons sein. Hier sind sie an

der 78. Seite des ersten Bandes angelangt. Denkt man sich nun den ersten, von Müller gelieferten Teil in gleichem Maßstabe ausgebaut, wie ich den zweiten Teil ausbaute, so würde sich mein Lexikon auf rund 3500 Seiten belaufen haben. Dem würden nicht weniger wie fünfundvierzig Bände in dem Umfang und der Art der vorliegenden zwei Thieme und Becker'schen entsprechen! In meiner Berechnung täusche ich mich eher zu Thieme und Beckers Gunsten; denn in meiner zweiten Hälfte ist nicht nur die Zahl der Einträge stark vermehrt, sondern die einzelnen Einträge sind auch viel knapper gehalten wie im ersten, Müller'schen, Teil.

Wenn Thieme und Becker uns mit einem beiläufig vierzigbändigen Lexikon beschenken wollen und können so ist ja alles recht gut und schön; man muß sich nur nicht der Täuschung hingeben daß die Sache auf die vorliegende Art mit zwanzig, nicht einmal mit dreißig dicken Bänden abzumachen sei. Man muß auch daran erinnern, das zehn Jahre, wie angekündigt, eine lange Erscheinungsfrist darstellen, die entschiedene Nachteile mit sich bringt, folglich also eher verkürzt als wie verlängert werden sollte.

Hans W. Singer.

8

Fritz Knapp. Die Kunst in Italien. Eine Einführung in das Wesen und Werden der Renaissance. Verlag Dr. Franz Stoedtner, Berlin 1908.

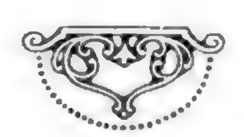
Es gehört Mut dazu, bei den schon vorhandenen kunstgeschichtlichen Handbüchern ein neues Unternehmen wie das hier angezeigte herauszubringen, das den dritten Band einer auf mehrere Abteilungen berechneten Kunstgeschichte darstellt unter dem Gesamttitel „Vorlesungen zur Geschichte der Kunst". Indes dies Stoedtnersche Unternehmen hat einen pädagogischen Nebenzweck und der wird es vor allem sein, der dem Werke sehr bald Eingang, vielleicht sogar als Lehrbuch in den Schulen, verschaffen wird. Das wäre aufrichtig zu wünschen. Denn gerade bei den Bestrebungen, die in unserer Zeit immer wieder zutage getreten sind, muß eine Kunstgeschichte wie die von Fritz Knapp vornehmlich bei denen Beachtung finden, für die das Wort von der künstlerischen Kultur des Volkes nicht nur als ein leeres, totgeborenes Programm existiert.

Aber auch für den Kunsthistoriker von Fach ist das Stoedtnersche Unternehmen wichtig. Denn die Reproduktion der Diapositive machen es jedem Dozenten zu einem unentbehrlichen Handbuch. Auch bringt außer den abgebildeten Stücken der Anhang einen genauen Katalog aller bei den Vorlesungen zu verwendenden Diapositive. So soll die neue Kunstgeschichte in erster Linie einem rein pädagogischen Zweck dienen. Sie gibt gewissermaßen den Wortlaut eines Kompendiums, das was ungefähr eine zusammenhängende Vorlesung über die Kunst der Renaissance bringen würde, wobei die eingeschalteten Illustrationen, ähnlich wie Lichtbilder bei einem Vortrage, das Gesagte erläutern sollen.

Ich finde, daß Prof. Fritz Knapp ganz ausgezeichnet den Ton instruktiver und gefälliger Belehrung getroffen hat, daß es ihm tatsächlich gelungen ist, ein so reichhaltiges Kapitel wie das über die Kunst der Renaissance in eine zwar konzentrierte, dabei aber doch lebendige Form zu fassen. Gegenüber anderen Handbüchern wirkt gerade die Lebendigkeit des gesprochenen Wortes ungemein wohltuend und anregend. Dabei ist die Disposition im Einzelnen sehr geschickt und wenn man vielleicht auch Kapitel wie die über „Das frühe Mittelalter" oder den „Beginn der Renaissance in der Plastik und Donatello" sehr gern nach dieser oder jener Seite hin erweitert sähe, so ist man doch zufrieden, da man die Disposition im ganzen überblickt und dabei gern erkennt, wie nur durch eine so geschickte und dabei streng wissenschaftliche Trennung des Stoffes das Ganze in dieser konzentrierten Form zu meistern war.

Persönlich möchte ich hoffen, daß gerade die weiten Kreise des kunstinteressierten Publikums die Vorzüge der Knappschen italienischen Kunstgeschichte bald erkennen werden. Ich halte die Idee des Verlegers für außerordentlich glücklich, denn Bücher wie dieses hier angezeigte sind zugleich im besten Sinne Lesebücher der Kunstgeschichte und als solche haben sie ihren eminenten erzieherischen Wert. So darf man auch den bereits angekündigten ferneren Bänden des Unternehmens mit Spannung entgegensehen.

Biermann.



BIBLIOGRAPHIE

I. Alte Kunst.

Art ancien. — Ancient art.

1. Prähistorie.

Art préhistorique. — Prehistoric art.

Chanel, E. Sur une sépulture de l'âge du bronze à Outriaz [Ain.] (Bull. achéol., 3.)

Clarke, G. Norfolk in Prehistoric Times. (Antiquary, 9.)

Forrer, R. Die ägyptischen, kretischen, phönikischen usw. Gewichte und Maße der europäischen Kupfer-, Bronze- und Eisenzeit. (Jahrbuch für lothring. Geschichte und Altertumsk., 19.)

Führer durch die Sonderausstellungen der prähistorischen Abteilung. Königl. Mus. f. Völkerkunde., Berlin 1908.

Götze. Ein steinzeitliches Ganggrab bei Rimbeck, Kreis Wartburg. (Denkmalpflege, 12.)

Jahresschrift f. die Vorgeschichte der sächsisch-thüringischen Länder. Hrsg. von dem Prov.-Mus. d. Prov. Sachsen in Halle a. S. 7. B. (XII, 134 S. mit 47 Abildgn. u. 18 Taf.) gr. 8°. Halle, O. Hendel, 08.

Kaindl, R. Neolitische Funde mit bemalter Keramik in Koszylowce [Ostgalizien.] (Jahrb. f. Altertumsk., 2—3.)

Martel, E. Dates des peintures et gravures préhistoriques. (Ann. d. monum. Art., 124.)

Müller, Sophus. L'Europe préhistorique. Prinzipes d'archéologie préhistorique. Trad. du Danois p. E. Philipot. Av. 160 fig. Paris 1908, gr. in-8. Frs. 10.—.

Munro, R. On the transition between the palaeolithic and neolithic civilisation in Europe. (Archaeol. Journ., 3.)

Obermaier, H. Die am Wagramdurchbruch des Kamp gelegenen niederöstereichischen Quartärfundplätze. (Jahrbuch für Altertumskunde, 2—3.)

Stapleton, Ph. The Bryngwyn tumuli (Archaeol. Cambrensis, 4.)

2. Antike.

(Antiquité. — Antiquity.)

Audollent, A. Examen critique de deux textes anciens supposés relatifs au temple du Puy de Dôme. (Bull. archéol., 3.)

Bertrand, L. Ruines au bord de la voie romaine de Philippeville à Stora. (Bull. archéol., 3.)

Besnier, M. La Vénus de Milo et Dumont d'Urville. Paris 1908, gr. in-8. Frs. 2.—

Bigot, P. Circus Maximus. (Mélang. d'archéol. et d'hist., 3.)

— L'identification d'un fragment du plan de marbre et la curie de Pompée. (Mélang. d'archéol. et d'hist., 3.)

Chapot, V. La colonne Torse et le décor en Hélice dans l'art antique. Av. 210 fig. Paris 1908. Frs. 7.50.

Chase, G. Three Bronze Tripods belonging to James Loeb: Esq. (Americ. Journ. of Archäol., 3.)

Delattre. Fouilles de Carthage. Douimès et la colline de Junon. (Bull. archéol., 3.)

Deman, E. von. The Value of the Vestal statues as originals. (Americ. Journ. of Archäol., 3.)

Deonna, W. Les statues de terre cuite dans l'antiquité: Sicile Grande Grèce, Etrurie et Rome. Av. 23 fig. Paris 1908, gr. in-8. Frs. 7.50.

Dörpfeld, W. Alt Pylos. — Pisa bei Olympia. — Die homerische Stadt Arene. (Mitt. archäol. Instit., 3.)

Engelmann, R. Der Tempel der Fortuna in Präneste. (Voss. Ztg., 1. XI.)

Ferrero, G. Du rôle et de l'importance des fouilles d'Alesia. (Ann. d. monum., 124.)

Gaheis, A. Tesoretto di statuine d'Ercole scoperto a Trieste. (Archaeog. Triestino, 4.)

Gnirs, A. Das römische Bühnentheater in Pola. (Jahrb. f. Altertumsk., 2—3.)

— Istrische Beispiele für die Formen der antikrömischen villa rustica. (Jahrb. f. Altertumskunde, 2—3.)

Kawerau, G. Dreifußträger von der Akropolis zu Athen. (Mitt. archäol. Instit., 3.)

Ludowici, Wilh. Uruen-Gräber römischer Töpfer in Rheinzabern u. III. Folge der dort gefundenen Stempel-Namen u. Stempel-Bilder bei meinen Ausgrabungen 1905—1908. (VIII, 294 S. mit Abbildg.) Lex. 8°. München, (M. Rieger) 08. Kart. nn 35.—.

Maas, M. Archäologische Nachlese. (Kunstchron., 1.)

Marucchi O. Il tempio della Fortuna Prenestina secondo il risultato di nuove indagini e di recentissime scoperte. Con 3 tav. Roma 1908, in-8 gr. (Estr.) Frs. 2.50.

Michon, E. Bas-reliefs antiques de la Corse (Bull. archéol., 3.)

Mot, J. de. A propos du dessin des peintres céramistes grecs. (Bull. Mus. R. Bruxelles, 10.

Müller, R. Artemistempel bei Kombothekra. (Mitt. archäol. Instit., 3.)

Nilsson, M. Schlangenstele des Zeus Ktesios. (Mitt. archäol. Instit., 3.)

Normand, Ch. Les trouvailles de murs romains et la Tour de la Pucelle à Rouen. (Ann. d. monum. etc., 124.)

Patsch, C. Kleinere Unternehmungen in und um Narona. (Jahrb. f. Altertumsk., 2—3.)

Perrot, G. Un inventaire des matériaux de l'archéologie classique, II. (Journ. d. savants, 10.)

Piganiol, A. Les origines du Forum. (Mélang. d'archéol. et d'hist., 3.)

Plessier. Une stèle à l'image de Mercure et Rosmerta trouvée dans le vieux lit de l'oise. (Ami. d. monum. etc., 124.)

Thommesen, Rolf. Kunstneren i den gräske Kunst. 70 S. (23½×18½.) Kristiana 1908, H. Aschehoug & Co. Kr. 2.—

Versace, F. Der Tempel und die Stoa im Amphiaraesion bei Oropos. (Mitt. archäol. Instit., 3.)

3. *Alte Baukunst.*

(Architecture ancienne. — Ancient architecture.)

Architektur, die, der Renaissance in Toskana. Dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen u. Monumenten nach den Aufnahmen der Gesellschaft San Giorgio in Florenz nach Meistern u. Gegenständen geordnet, hrsg., weitergeführt u. vollendet von Dr. Carl v. Stegmann u. Heinr. v. Geymüller. Mit ausführlich illustr. Text. Allgem. Ausg. 45 u. 46. (Schluß-)Lfg. (8 Taf. m. VIII, VIII, VIII, VIII, IX, VIII, S. 5—12, 20, 2, 3, 1, 6, 6, 6, 12, 22, 10, 2, 2 u. 4 S. Text.) 64,5×46 cm. Beilagen: Schlußwort und Nachtrag zur Monographie Michelozzos, von Heinr. v. Geymüller. [Aus: „Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlgn."] (12 S.) 34×23,5 cm. — Friedrich II. v. Hohenstaufen u. die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien, von Baron Heinr. v. Geymüller. (30 S.) Lex. 8°. München, F. Bruckmann 08. In Mappe bar je 50.—; Protektor-Ausg je 80.—.

Enlart, C. Le Style flamboyant; ds. Histoire de l'art, publ. p. André Michel, t. III, 1re part. Paris 08.

Fischel, H. Treppen und Treppenhäuser. (K. u. Kunsthandw., 10.)

Geymüller, Dr. Heinr. Frhr. v.: Rafael v. Urbino, der Palazzo Pandolfini in Florenz u. Rafaels Stellung zur Hochrenaissance in Toscana. Mit Aufnahmen von G. Castellucci. [Aus: „Die Architektur d. Renaissance in Toscana".] (V, 12 S. m. Abbildgn. u. 6 Taf.) 65,5×46 cm. München, F. Bruckmann 08. In Mappe 75.—.

Hammarstrand, Nils. Våra städers gamla byggnadskonst. (Svenska Dagbl. Nr. 256.)

Hochstetter, F. Eine vergessene Kirche aus der Reformationszeit. [Scharfenau bei Cilli.] (Christl. Kunstbl., Okt.)

Monczynski, Fr. Die Floriankirche zu Krakau. 1905—1907. Architekt. Ausg.

Roosval, J. „Hans Hildebrand, den kyrkliga konsten under Sveriges medeltid." 2. uppl.

Wåhlin, Theod. „Observa autem." Annu ett ord angående Laur. Weibull's „Studier i Lunds domkyrkas historia." (Kult och Konst 1908. H. 1.)

Weißman, A. De Nederlandsche Bouwkunst omstreeks 1600. (Oud-Holland, 4.)

Wood, J. Tintern Abbey. (Archaeol. Cambrensis, 4.)

3a. Deutschland.

(Allemagne. — Germany.)

Alte Baukunst

Baum, J. Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten von Josef Braun. (Monatsh. für Kunstw., 11.)

Bergner, H. H. Göbel, Das süddeutsche Bürgerhaus. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

— O. Stiehl, Der Wohnbau des Mittelalters. (Kunstchron., 2.)

Bonte, R. Nassaus Burgen. (Nassovia, 21.)

Gebhardt, Past. Erich. Die Kirche Wang im Riesengebirge u. ihre Geschichte. Mit Vignetten u. Zeichngn. vom Verf. 2. stark verm. Aufl. (60 S.) 8°. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses 08. —.50.

Haupt, Albr. Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen. Leipzig, H. A. L. Degener. ca. 20.—.

Schön, Th. Die Kapelle (jetzige Pfarrkirche) zur schönen Maria auf dem Hohenrechberg. (Arch. f. christl. K., 10.)

3b. Frankreich.

France.

Alte Baukunst

Brutails, J. Eglises de la Gironde. (Soc. arch. d. Bordeaux.)

Cain, G. La Place Vendôme. Paris 1908.

Dartein, F. de. Etudes sur les ponts en pierre, remarquables par leur décoration, antérieurs au XIe siècle. Paris, 1908.

Faure, C. Les réparations du palais pontifical d'Avignon au temps de Jean XXIII. (Mélang. d'archéol. et d'hist., 3.)

La Croix, R. P. de. Mélanges archéologiques, La Chapelle Saint-Sixte et les cathédrales de Poitiers.

La Norville, G. Le Château d'Ancy-le-Franc, au duc de Clermont-Tonnerre (vie à la Campagne, 4.)

Les Grands palais de France. Versailles avec instruction et notices p. Pierre de Nolhac. Paris 08. fol.

Magnien, M. Le Trianon de marbre pendant le règne de Louis XIV. (Rev. hist. d. Versailles et de Seine-et-Oise, 2.)

Marteaux, G. Le Répertoire archéologique, période romano-burgunde. (Rev. savoisienne, 1.)

Perrier, E. L'architecture en Provence sous le roi René. (Mémoir. d. Acad. Marseille.)

Régnier, L. Excursion à Lyons-la-Forêt. Mortemer et Lisors. Paris 1908.

Truchis, P. de. Eléments barbares, éléments étrangers dans l'architecture romane de l'Autunois. (Mémoires d. l. soc. éduenne.)

4. Alte Malerei.

Peinture ancienne. — Ancient art of painting.

A. E. S. El Greco. (N. Freie Presse, 7. XI.)

Bayer, J. Régi magyar müvészek. (Müvészet, 5.)

Beaunier, A. Pierre Breughel le vieux. (Figaro, 24. X.)

Bode. Roger van der Weydens sogen. Reisealtar Kaiser Karls V. im Kaiser Friedrich-Museum und der Altar mit den gleichen Darstellungen in der Capilla real des Doms zu Granada. (Amtl. Bericht. Kgl. Kunsts., 2.)

Bredius, A. Johannes Sievers. Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte d. niederländ. Kunst im XVI. Jahrhundert. Leipzig 1908. (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

Comvay, M. Some Rembrandt drawings. (Burlingt. Mag., Oct.)

Fourcaud, L. de. Le pastel et les pastellistes français au XVIIIe siècle. IV. (Rev. de l'art anc. et mod., oct.)

Hutton, Edward. William Hogarth. Berlin, Verlagsanstalt f. Literatur u. Kunst. ca. 5.—.

Lefèvre, L. La peinture historique du Palais royal d'Etampes. Paris 1908.

Lorenzen, Vilh. Maleren Hilker. (Blade af dansk Kunsts Historie, udg. af Foreningen for national Kunst. IV Bind, 1. Hefte.) 84 S. 4° (23½×18½). Köbenhavn, Hagerup in Komm. Kr. 3.50.

Mély, F. de. Une vierge de Cornelis Schernir van Coninxloo. (Rev. de l'art. anc. et mod., oct.)

Mesnil, J. Le triptyque des Sforza au Musée de Bruxelles. (Art. flam. et holl., 10.)

Stein, H. Le portrait de Pierre Outhe par François Clouet. (Bull. d. Mus. de France, 5.)

Urseau. Les peintures murales de l'ancien couvent de la Baumette. (Ami d. monum. etc., 124.)

Voß, H. Charakterköpfe des Seicento. II. Matthäus Stomer. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

Zíbrt, Č. Z dějin zámku a panství Zvíkova. (Časopis Mus. Království českého, 4.)

4a. Deutschland.

Allemagne. — Germany.

Alte Malerei

Dodgson, C. A portrait by Hans Holbein the elder. (Burlingt. Mag., Oct.)

Jacobi, Dr. Frz. Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des XIV. Jahrh. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdr.-Taf. (V. 64 S.) 08. 4.—. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex. 8°. Straßburg. 102. Heft.

Künstler-Monographien. Hrsg. v. H. Knackfuß. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Nr. 95. Heyck, Ed.: Lukas Cranach. Mit 103 Abbildgn. (124 S.) 08. In Leinw. kart. 4.—; Geschenkausg., geb. in Leinw. m. Goldschn. 5.—; Luxusausg., geb. in Ldr. 20.—.

Lemberger, E. Berliner Miniaturmaler. (Antiquitäten-Ztg., 45.)

— Leipziger Miniaturmaler. (Antiquitäten-Ztg., 30. IX.)

Vogel, J. Franz Landsberger. Wilhelm Tischbein. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

4b. Italien.

Italie. — Italy.

Alte Malerei

Ajnalow, D. Etjudy po istorji iskusstwa wosroshdenja (Studien zur Geschichte d. Renaissancekunst). 1. D. Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. 2. D. Malerei Giotto's in d. untern Franciskuskirche zu Assisi. Petersburg 1908. 39 S. m. 16 Taf.

Biadego, G. Pisanus pictor (Atti d. R. Istit. Veneto, II).

Boloz-Antoniewicz, J. Raz jeszcze „nasz Rafael". (Noch einmal „unser Rafael", in der Städt. Gemäldegallerie zu Lemberg.) Lemberg, 1908, 8, 24 S. m. 4 Abb.

Fazio Allmayer, O. La Pinacoteca del Museo di Palermo. Notizie dei pittori palermitani, Palermo 1908.

Gaddoni, Serafino. La Madonna delle Grazie venerata nell' Osservatorio d' Imola. Modena 1908.

G. C. Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini. (Rassegna d'arte, 10.)

Gerola, G. Un' altra Madonna del Montagna. (Atti d. Acad. d. Agiati i. Rovereto, 3—4.)

Gigli, G. Per un quadro di Paolo da Venezia. (Rassegna d'arte, 10.)

Giglioli, O. Su un quadro del Volterrano nella Galleria degli Uffigi creduto finora di Giovanni da San Giovanni. (Boll. d'arte, 9.)

Hadeln, Frh. v. Zu den Altarwerken Palma Vecchios in Serinalta. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

Hortis, A. Di alcuni codici che Niccolò Anziani dimostrò scritti e miniati per Mattia Corvino re d' Ungheria. (Archaeogr. Triestino, 4.)

Konody, P. Raphael. (Nord u. Süd, 11.)

Liphart, E. von. Les fresques de la Villa Palatina à l'Ermitage à St. Petersbourg. (Staryje Gody, Oct.)

Malaguzzi Valeri, F. Quattro nuovi dipinti di Tiepolo. (Rassegna d'arte, 10.)

Pettorelli, A. Gli schizzi di Giovanni Antonio Licinio da Pordenone nel Museo Civico di Piacenza. (Rassegna d'arte, 10.)

Suida, W. Zur Florentiner Trecentomalerei. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

Tolomei, E. Le Sibille giottesche a Cortina di Ampezzo. (Archiv p. l' Alto Adige, 1.)

5. Alte Plastik.

Sculpture ancienne. Ancient Plastic Art.

Agnel, A. de. Fragments d'un bas-relief du XIVe siècle provenant du Mausolée de Saint Elzéar de Sabran. (Bull. archéol., 3.)

Babelon. Sur deux statuettes de taureaux conservées au Musée de Rouen. (Bull. archéol., 3.)

Bailey, G. Renaissance carving, Rising Castle, Norfolk. (Antiquary, 11.)

Braun, Edm. Wilh. Die Bronzen der Sammlung Guido v. Rhò in Wien. Wien, A. Schroll & Co. Geb. ca. 20.—.

Chaillan. Couvercle d'un sarcophage de la chapelle N.-dame, à Vallauris [Va]; le sarcophage de Sainte-Marie-de-la-Mer. (Ami d. monum., 124.)

Destrée, J. Pélican de Bornival. (Bull. Mus. R. Bruxelles, 10.)

Durand, F. Basrelief de 1333 au Musée de Nimes. (Ami d. monum., 124.)

Laws, E. and Edwards, E. Monumental effigies. Pembrokeshire. (Archaeol. Cambrensis, 4.)

Stückelberg, E. Die Bischofsgräber der hintern Krypta des Basler Münsters. (Basler Ztschr. f. Gesch. u. Altertumsk., 1.)

Alte Plastik

5a. Italien.

Italie. Italy.

Aurini, G. Di un ignorato bassorilievo quattrocentesco nell' Ospedale militare di Ancona. (Ordine, 27. VI.)

Galieti, A. La tomba di Prosperetto Colonna in Civita Lavinia. (Archiv. R. Soc. Romana, 1—2.)

Muratori. I sarcofagi ravennati di San Rainaldo, di S. Barbaziano e del beato Pietro Peccatore e le ultime ricognizioni. (Boll. d'arte, 9.)

Nicola, G. de. Il sepolcro di Paolo II. (Boll. d'arte, 9.)

Pollak, Frdr. Lorenzo Bernini. Eine Studie. (122 S. m. Abbildgn.) 8. Stuttgart, J. Hoffmann '09.

Schottmüller. Drei italienische Statuetten des XV. Jahrhunderts. (Amtl. Bericht. Kgl. Kunsts., 2.)

Serra, L. Note su Alessandro Vittoria. (Ausonia, II.)

Osvald Sirén. Ghibertis första Bronzeporte. (Tilskueren, Oktober.) Mit Abb. [Übers. nach dem Ms. des Verf.]

Steinmann, E. Studien zur Renaissanceskulptur in Rom. II. Das Grabmal des Cecchino Bracci in Aracoeli. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

6. Alte Graphik.

Art graphique ancien. — Ancient Graphic Arts.

Delteil, Loys. Les eaux-fortes d'Antoine Canaletto. (Staryje Gody, Oct.)

Fielding, M. Engravings by David Edwin. [Hitherto undescribed.] (Pennsylvania Magaz. 126).

Friedländer. Eine Zeichnung Jacobs van Amsterdam. (Amtl. Ber. K. Kunsts. 2.)

Gronau, G. Graphische Gesellschaft. Giulio Campagnola. Hrsg. v. P. Kristeller. (Kunstchron. 2.)

Hoeber, F. Rembrandts Plattenzustände. (Monatsh. f. Kunstw. 11.)

H. K. Handzeichnungen schweizer. Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts. (Basel. Nachr. I. XI.)

Jankowski. J. Polnische Graphik. Swiat 42.

Koegler, H. Basler Büchermarken bis zum Jahre 1550. II. (Ztschr. f. Bücherfreunde, 7.)

Kurzwelly. I. Fragment aus der ältesten deutschen Armenbibel-Handschrift. (Ztschr. f. bild. K. 1.)

Maslowski, St. Poln. Spielkarten. Swiat 41.

Schreiber. W. u. Heitz, P. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 100. Heft. Schreiber, W. L., u. Paul Heitz: Die deutschen „Accipies" u. Magister cum discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung. Mit 77 Abb. (Taf.) (71 S.) 08. 10.—

Six, J. Les études préparatoires de Rembrandt pour les gravures de Jan Six et d'Abraham Francken. (Art flam et holland. 10.)

Voll, K. Einzelholzschnitte des 15. Jahrhunderts in der K. Hof- und Staatsbibliothek München. Von G. Leidinger.

Zschech, F. Bartolomeo Pinelli. [1781—1835.] (Hamburg. Correspond. 25. X.)

7. Altes Kunstgewerbe.

Art industriel ancien. — Ancient industrial art.

B. A. G. Meyer und R. Graul. Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. (Kunstchron. 2.)

Braun, E. Die Frühzeit der figuralen Plastik in der Höchster Porzellanfabrik. (K. u. Kunsthandw. 10.)

— Zum Meißner Sulkowskiservice. (Monatsh. f. Kunstw. 11.)

Brune. Quatre ivoires anciens des Musées de Dôle et de Sons-de-Saunier. (Ami d. monum. etc. 124.)

Capitein et Magne. Evolution de la poterie commune à Paris de l'époque néolitique au XVIIIe siècle. (Ami d. monum. 124.)

Eden, C. English church furniture. (Builder, P. 3.)

Hampe, Th. Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung: Niello. (Monatsh. f. Kunstw. 11.)

Heins, A. L'Art du bois. Les anciens coffres et coffrets. (Art flam. et holl. 10.)

Hutin, M. La Manufacture des Gobelins. (Journ. d. arts, 69.)

Levison-Gower, A. Plate formerly belonging to the English church in Delft. (Burlingt. Mag. Oct.)

Loeser, Ch. L'art italien au Musée des Arts décoratifs. (Gaz. d. b.-arts, nov.)

Metman, L. Une collection de dessins des pineau au Musée des Arts décoratifs. (Bull. d. Mus. d. France, 5.)

Ozarowsky, G. Le temple des Muses à l'époque d'Alexandre I. (Staryje Gody, Juli—Sept.)

Pfister, W. Beschreibung der Textilfunde. (Basler Ztschr. f. Gesch. u. Altertumsk. 1.)

Pilloy, J. La céramique du nord de la Gaule. (Bull. archéol. 3.)

Poulaine, F. Sépultures mérovingiennes près de la Grande Fontaine à Voutenay. [Yonne] (Bull. archéol. 3.)

Redfern, B. Some ancient Norfolk almsboxes. (Antiquary, 11.)

Roger, R. L'orfevrerie religieuse dans le comté de Foix et le Couserans, réliquaires d'Oust et de Seix. (Bull. archéol. 3.)

Tzigara-Samurcaș, A. Mobile românești. (Convorbiri literare, 9.)

Vasselot, J. Marqu. de. An enamel by Monvaerni? (Burlingt. Mag. Oct.)

8. Orient, Japan.

L'Orient. La Japon. — Orient. Japan.

Beylié, L. de. Prome et Jamara. Voyage archéologique en Birmanie et en Mésopotamie. Paris. In —4°.

Boeck, K. Groteske Standbilder in geheimnisvollem Lande (Velh. u. Klasings Monatshefte. November).

Borchardt, L. Die Ausgrabung des Totentempels Königs Sahu-re bei Abusir 1907/08. (Mitt. D. Orient-Gesellsch. 37.)

Chavannes, E. Voyage archéologique dans la Mandchourie et la Chine septentrionale. (Bull. mens. d. Comité d. Asie française, 4.)

Eisler, I. Kitagawa Utamaro. (Müvészet, 5.)

Glaser, K. Japans Kunst. (Münchn. N. Nachrichten, 1. XI.)

Hendley, T. Indian jewellery. X. Eastern Bengal and Tibet. (Journ. of Indian Art a. J. Oktober.)

Heyes. Von der ägyptischen Kunst in der Pyramidenzeit. (Köln. Volksztg., 29. XI.)

Kühnel, E. Die Qual 'a der Beni Hamad in Algerien. (Monatsh. f. Kunstw. 11.)

Luschan, v. Buschmannmalereien aus Süd-Afrika. (Amtl. Bericht. K. Kunsts. 2.)

Marshall, J. Archaeological exploration in India 1907/08. (Journ. R. Asiatic Soc. Oct.)

Medem, Baron P. Kratkij Otscherk Egipetckohs iskusstwa. (Kurzer Kursus d. Egypt. Kunst. Petersburg 1908, 40 S., R. —.60 Kop.)

Migeon, G. Au Japon, promenades aux sanctuaires de l'art. Paris 1908. In —16.

Münsterberg, O. Zwei chinesische Maler. (Zeitschr. f. bild. K. 1.)

— Chinesische Landschaftsmalerei. (Westerm. Monatsh., Nov.)

Ranke. Ägyptische Schulstücke und Modelle von Bildhauern. (Amtl. Ber. K. Kunsts. 2.)

Strzygowski, J. Oriental carpets. (Burlingt. Mag., Oct.)

Temple, R. The travels of Richard Bell (and John Campbell) in the East Indies, Persia and Palestine 1654—1670. (Indian Antiquary, Jun.)

Vay v. Vaya. Nippons Aesthetik. (Hochland, Nov.)

II. Neuere Kunst.

L'art moderne. — Modern art.

1. Städtebau und Gartenkunst.

L'architecture des villes et l'horticulture.
Building of towns and architectural gardening.

Ehemann. Der Königliche Schloßgarten in Würzburg. (Städtebau, 11.)

Groll. Die Wichtigkeit und Bedeutung der Aufstellung von Bebauungsplänen in mittleren Städten. (Städtebau, 11.)

Hedberg, Tor. Gamla svenska städer. (Svenska Dagbl. Nr. 277.)

Hill, H. The Funktion of colour in street architectur. (Builder.)

Mallows, C. Architectural gardening. (Studio, Oct.)

Scheffler, K. Die Schönheit der Großstadt. (Tag, 16. X.)

Schmidkunz, H. Städtisches und ländliches Wohnen. (Städtebau, 11.)

Vorträge, städtebauliche, aus dem Seminar f. Städtebau an der Kgl. techn. Hochschule zu Berlin. Hrsg. v. Jos. Brix, F. Genzmer. 1. Vortragszyklus. 1. Bd., Lex. 8°. Berlin. 1. Heft. Brix, Stadtbaur. a. D. Prof. Jos.: Aufgaben u. Ziele des Städtebaues. — Genzmer, Geh. Hofbaur. Prof. Fel.: Kunst im Städtebau. (32 S.) 1908. 1.80. 2. Heft. Koehne, Privatdoz. Dr. Carl: Die Grundsätze des Erbbaurechts u. dessen Anwendung beim Bau von Städten u. Ortschaften. (42 S.) 1908. 2.40. 3. Heft. Bornhak, Amtsger.-R. a. D. Prof. Dr. Conr.: Verwaltungsrechtliches im Städtebau. (17 S.) 1908. 1.—.

Wyspianski St. Ekielskiwe. Pomysl rabudowania Krakowa (Projekt zur Bebauung d. Wawel zu Krakau). Krakau 1908. K 5.—.

2. Neuere Baukunst.

Architecture moderne. — Modern architecture.

Architektur des XX. Jahrh. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 1. Sonderheft. Thiersch, Frdr. v.: Das Kurhaus zu Wiesbaden. (64. S. m. Abb.) 1908. 6.—; f. Abnehmer der Zeitschrift 3.50.

Architecture in Canada. (Builder, P. 3.)

Bethge, H. Olbrich (Gegenwart, 3. X.)

Sauvage, Archit. F. Holzarchit. Entwürfe v. Gebäuden, Lauben, Pavillons, Veranden, Balkonen, Gartenbänken, Zäunen, Giebeln, Loggien, Gebäudeteilen usw. 5. (Schluß-)Lfg. (10 Taf.) 50×32,5 cm. Berlin, E. Wasmut, 1908.

Schmidt, Ob.-Baur. L. F. Karl. Kgl. Kunstgewerbeschule mit Museum zu Dresden. Erbaut 1903—07 nach den Plänen der kgl. Bauleitung und der Architekten Lassow & Viehweger. 12 Taf. mit Text u. Abb. (VII S.) 61,5×50 cm. Dresden, G. Kühtmann, 1909.

Schulze, O. Hessische Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst. Raumkunst II. (D. K. u. Dekor. 2.)

Sigurd Curman. Stockholms nuvarand rådhus. Med 13 bilder. (Ord och bild 1908, H. 8.)

Troubnikoff, A. Thomas de Thomon. Staryje Gody, Juli-Sept.]

Wohnhäuser, einfache schweizerische. Aus dem Wettbewerb der schweizer. Vereinigg. f. Heimatschutz. Mit 6 farbigen Kunstbeilagen. (56 S. m. Abbildg.) 32×24 cm. Bümpliz, Heimatschutz-Verlag 08. Kart. 4.—.

3. Neuere Malerei.

Peinture moderne. — Modern Painting.

Brunius, A. Georg Pauli's utställning. (Svenska Dagbl., Nr. 270.)

Danieli-Camozzi, M. Fausto Zonaro. (Nuova Antologia, Oct.)

F. L. Louis Brauns målning „Gustaf Adolf efter Slaget vid Lützen" i Meuchens kapell vid Lützen. (Hvar 8. Dag, Göteborg, Nr. 51.) Mit Abbildg.

Herr Meier-Graefe's Modern Art. (Morning Post, 15. X.)

Kruse, John. En bok om Markus Larsson [A. Gauffin's Biographie]. (Svenska Dagblatt, 263.)

— Ernst Norlinds utställning. (Svenska Dagbl. Nr. 268.)

Kunst, die. Sammlung illustr. Monographien Hrsg. v. Rich. Muther. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. 47 Bd. Blei. Frz. Felicien Rops. Mit 17 Vollbildern. 2. Aufl. (5—8. Taus.) 08. Kart. 1.50; geb. in Ldr. 3.—.

Laenen, J. Jacob Smits. (Art décor., Oct.)

Lázár, Bèla. A modern müvészet kezdetei. (Müvészet, 5.)

Lützhöft, Nic. Oscar Matthiesen (Politiken, Kopenhagen, Ar. 280.)

Nordensvan, Georg. Ernst Norlind's utställning. (Dagens Nyheter, Stockholm, 20./9.)

— Georg Pauli's utställning. (Dagans Nyheter, Stockholm, 26./9.)

·Osborn, M. Vincent van Gogh. (Velh. und Klas. Monatsh., Nov.)

Rau, A. Bildersaal amerikanischer Künstler. Henry O. Tanner. (O. Deutsch. Vorkämpf., 11.)

Roosval, Johnny. Olle Hjortzbergs hvalfmalningar i Klara kyrka i Stockholm. Mit 3 Abb. (Kult och Konst 1908, H. 1.)

Tastevin, H. L'impressionisme et les nouveaux courants. La Toison d'Or 7—9.)

Wahlin, Karl. Ernst Nordlind's utställning. (Stockholms Dagblad, 17./9.)

Wrandel, Baron N. La peinture romanesque du temps d'Alexandre I. A. Orlewski, O. Kipzensky. Staryje Gody, Iuli-Sept.)

Zani. P. Le decorazioni di Adolfo de Karolis nel nuovo Palazzo della Provincia in Ascoli Piceno. (Vita d'arte, 10.)

3a. Deutschland.

Allemagne. Germany.

Bethge, H. Karl Walser. (Hamburg. Correspond., 26. X.)

Bierbaum, O. Franz Stuck, 31. X.)

Boerschel, E. Deutsche Dichter als Maler und Zeichner. (Westerm. Monatsh., Nov.)

Dresdner, A. Aus dem Berliner Kunstleben. Spitzweg. (Propyläen, 28. X.)

Dubbels, K. Wilhelm Steinhausen. (Hamburg. Nachr., 8. XV.)

H. E. W. Hermann Kauffmann. (Hamburg. Nachr., 6. XI.)

Koch, Dav. Theodor Schüz. Ein Maler f. das deutsche Volk. Mit 86 Abbildgn. im Text u. 8 Einschaltbildern nach Ölgemälden, Ölskizzen u. Zeichngn. 2. umgearb. Aufl. (144 S.) Lex. 8. Stuttgart, J. F. Steinkopf 08. Geb. in Leinw. 4.—.

L. P. Gottlieb Biermann †. (Voß. Ztg., 21. X.)

Maler, Altwiener. 10 Lfgn. Wien, C. W. Stern. Je ca. 18.—.

Michel, Wilh. Leo Putz, e. deutscher Künstler der Gegenwart. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. ca. 18.—.

Misciatelli, P. Pastelli femminili di Franz von Lenbach. (Vita d'arte, 10.)

Poeck, W. Wilhelm Busch in neuem Lichte. (National Ztg., 25. X.)

Ranftl, J. Ein Patenkind König Ludwig I. von Bayern. [Ludwig Seitz.] (Hist.-polit. Blätt., 9.)

Rohr, J. Die Fischpredigt des hl. Antonius von Padua. Ein Wandgemälde von M. Feuerstein. (Arch. f. christl. K., 10.)

Rößler, A. Ein deutscher Märchenmaler: Karl Geiger. (Welt u. Haus. 5.)

Roeßler, Arth. Ferdinand Georg Waldmüller. (49 S., 130 S. Abbildgn. u. VI S.) Lex. 8. Wien, K. Graeser & Co. (08). 5.—.

Stahl, F. Neue Bilder im Reichshause. (Berlin. Tagebl., 13. X.)

S. Zum Gedächtnis des Leipziger Aquarellisten Karl Werner. (Leipzig. Volksztg., 16. X.)

Uhde-Bernays. Waldmüller. (Deutsche Tagesztg., 21. X.)

Volksschriften, Pforzheimer. Hrsg. v. Prof. Dr. Karl Brunner. 8. Pforzheim. (Leipzig, H. Zieger.) Jede Nr. —.30. 3. Geiger, Alb., Das Lebenswerk Hans Thomas. (26 S.) 08.

Werner, H. Der Frankfurt-Cronberger Künstler-Bund. (Deutsch. K. u. Dekor., 2.)

Neuere Malerei

3b. England.
Angleterre. England.

Agresti, A. I Preraffaellisti. Torino 1908.

Die schottische Malerei auf der Nationalausstellung. (Internationale Wochenschr., 17. Okt.)

Frantz, H. Johann Barthold Jongkind. (Studio, Okt.)

Holmes, C. Three pictures by Turner. (Burlingt. Mag., Oct.)

Image, S. The serious art of Thomas Rowlandson. (Burlingt. Mag., Oct.

Phillips, C. James McNeill Whistler. His life and pictures. (Daily Telegr., 22. X.)

Schleinitz, O. v. Die Begründer der modernen Landschaftsmalerei: Crome, Constable und Turner. (Kunst f. Alle, 2.)

Veth. J. Th. Rowlandson. (K. u. Künstler, 4.)

Washburn-Freund, E. Die schottische Landschaftsmalerei. (Beil. Münch. N. Nachr., 18. X.)

W. F. Edinburger Tage. (Schlesische Ztg., 13. u. 14. X.)

3c. Frankreich.
France.

Brières, G. Dessins de l'époque de la restauration au Musée de Versailles. (Bull. de Mus. de France, 5.)

Dorbec, P. La tradition classique dans le paysage au milieu du XIXe siècle. (Rev. de l'art anc. et mod., oct.)

Französische Maler von gestern und von heute. (Köln. Ztg., 18. X.)

Locquin, J. Le paysage en France et l'œvre de J.-B. Oudry. (Gaz. d. b. arts, nov.)

Monod, F. L'histoire de Psyché de Maurice Denis. (Art et décor., 11.)

Morice, Ch. Nouvelles tendences de l'art français. (La Toison d'Or, 7—9.)

Volschine, Max. Nouvelle orientation de la peinture francaise. (La Toison d'Or, 7—9.)

4. Neuere Plastik.

Sculpture moderne. - Modern Plastic Art.

Benedetti, M. de. Giulio Monteverde. (N. Antologia, 1. XI.)

E. G. F. [olcker]: Skisserna till Gunnar Wennerbergs-Monumentet. (Svenska Dagbt. 269.) (Hvar 8. Dag, Göteborg, X, Nr. 1.)

Gerhard, A. Cuno von Uechtritz. (Westerm. Monatsh., Nov.)

Gustav Vigelands Abel-Moument. (Aftenposten, Kristiania, 588.) Mit Abb.

Kleczynski, J. Moderne Bildhauerkunst, Sfinks, Oct.

M. O. Harro Magnussen †. (National Zeitung, 4. XI.)

Pierron, S. Oeuvre d'Henri Boncquet. (Indépendance, 17. X.)

Två finska monument af en finska konstnär [Ville Vallgren] (Dagens Nyheter, Stockh., 6./9.)

Zimmermann, M. Die letzten Werke eines zu früh Dahingegangenen [Harro Magnussen] (Tag, 12. XI.)

5. Neuere Graphik.

Art graphique moderne. Modern graphic arts.

Alexandre, A. Dessins de Rodin. (Figaro, 22. X.)

Biermann, G. Marie Gey-Heinze. (Leipzig. Tagebl., 31. X.)

Delcourt, M. Le fondeur en caractères. (Art décor., Oct.)

Illustratoren, klassische. Hrsgegeb. von Kurt Bertels. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. IV. Bertels, Dr. Kurt: Honoré Daumier als Lithograph. Mit 70 Abbildungen. (150 S.) 08. Geb. 5.—.

Mader, G. Neue Exlibris für Alpinisten. (Natur u. Kunst, 1. Nov.)

Schäffner, Katharine. Eine neue Sprache? 42 Zeichngn. Mit einer Besprechg. v. Ferd. Avenarius. Hrsg. vom Kunstwart. (20 Taf. und VII S. Text mit 3 Abbildgn.) 37×28 cm. München, G. D. W. Callwey. 08. In Mappe bar 6.—

Scheffler, K. Slevogt als Illustrator. (Kunst und Künstler, 1.)

Solowieff, N. Livres illustrées sur la Russie au début du XIX siècle. (Starzje Gody, Juli-September.)

Tarchiani, N. Giovanni Fattori disegnatore e acquafortista. (Vita d'arte, 10.)

Valemont. L'eau-forte en couleurs (Figaro, 19. X.)

6. Neueres Kunstgewerbe.

Art industriel moderne. Modern industrial Art.

Chevanus, A. L'art décoratif hongrois. (Art décor., Oct.)

Deubner, L. Decorative art at the Munich exhibition. (Studio, Oct.)

Foelkersam, Baron A. v. La bijouterie du temps d'Alexandre I. (Staryje Gody, Juli-September.)

Frantz-Jourdain. L'evolution de l'art décoratif en Allemagne. (Revue, 20.)

Harder, A. Schwedische Heimarbeit. (Köln. Ztg., 8. XI.)

Kunst, angewandte. Deutscher Lyceum-Klub, Berlin. (174 S. m. Abbildungen.) 17×20 cm. Berlin, F. Lipperheide (08). 3.60.

Pudor, H. Material-Behandlung im Kunstgewerbe. (Kunstgewerbebl., 1.)

Skovgaard, Joakim. Thorvald Bindesböll. (Gads danske Magasin, Oktober.)

Steiner, E. Die Bedeutung d. Bucheinbandes als dekoratives Moment. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, 7.)

Vallance, A. Some examples of tapestry designed by Sir E. Burne-Jones and Mr. J. H. Dearle. (Studio, Okt.)

Waldmann, E. Die Gesellschaftsräume des Lloyddampfers Prinz Friedrich Wilhelm. Bruno Paul Sonderheft. (Dekor. K., 2.)

III. Allgemeiner Teil.

Partie générale. — General part.

1. Ausstellungen.

Exhibitions.

Albrectsen, Hans. Achton Friis og Aage Berthelsen's Udstilling af Billeder fra Grönland. (Köbenhavn, 2. X.)

Avenard, E. L'exposition finlandaise au Salon d'automne. (Art et decor., 11.)

B. F. Oscar Matthiesen-Udstillingen. (Nationaltid., Kopenhagen, 11695 Aften-Udg.)

Chervet, H. Le Salon d'Automne. (Nouv. Rev., 20.)

Chytil, C. Die Jubiläumsausstellung des Besitzes der Prager Handels- und Gewerbekammer in Prag. (K. u. Kunsthandw., 10.)

Czarnik, Br. Die Rembrandt-Ausstellung zu Leyden 1906. (Przewodnik nankowy i literacki, Juli, Aug.)

Davenay, G. Retrospectives. [Engl. Maler.] (Figaro, 20. X.)

Desdevises du Dézert, G. L'Exposition Hispano-Française à Saragosse. (Rev. bleue, 19.)

Die belgische Ausstellung in Berlin. II. (Köln. Ztg., 14. X.)

Fra gamle Hjem. Udstilling af Kunstsager og Kuriositeter. Katalog. Köbenhavn 1908. 69 S. 8°.) 50 Öre. Enth. einen Aufsatz von J. W. Frohne, „Renaissance", u. von Louis Bobé, „To Gobeliner fra Christian VI.'s Kongeborg", mit Abb.

Helwag, F. Was bedeutet die Ausstellung München 1908? (Kunstgewerbebl., 1.)

Hepp, P. Le Salon d'automne. (Gaz. d. b. arts., nov.)

Le Salon de la „Toison d'Or". (La „Toison d'Or", 7—9.)

Leuning-Borch. Udstilling af Skönvirke. (Illustreret Tidende, 50. Jg., Nr. 1.)

Makarenko, N. Südrussische Kunst auf dem XIV. Archeologischen Kongreß zu Tschernigoff. (Staryje Gody, Oct.)

Otto. Eine Wanderung durch die Ausstellung vogtländischer Altertümer und Kunstwerke. (Vogtländ. Anz., 29 X., 30. X., 3. XI.)

Schmidt, R. Die Große Berliner Kunstausstellung 1908. (Kunst f. Alle, 3.)

Schölermann, W. Die Olbrich-Gedächtnis-Ausstellung in Darmstadt. (Kunstchron., 3.)

Vaudoyer, J. Le Salon d'automne. (Art et décor., 11.)

„Volmar". Höstssalongen i Paris. I. Monticelli. (Svenska Dagbl., Nr. 270.)

— Höstsalongen i Paris. II. Den finska afdelningen. (Svenska Dagbl., 275.)

Wåhlin, Karl. Georg Pauli's utställning i konstnärshuset. (Stockholms Dagblad 22./9.)

Weiner, P. Pariser Ausstellungen. (Staryje Gody, Oct.)

Wenke, F. Die Vorlaender Ausstellung im Landesmuseum. (Westfäl. Merkur, 1. XI.)

Zöllner, E. Die dritte Ausstellung des Kurhessischen Künstlerbundes. (Hessenland, 20.)

2. *Denkmalspflege.*

Conservation des monuments. — Conservation of monuments.

v. Behr. Der neunte Tag für Denkmalpflege in Lübeck. (Denkmalpfl., 13.)

Bericht des Konservators der Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreußen üb. seine Tätigkeit vom 1. XII. 1906 bis 31. XII. 1907 an die Prov.-Kommission zur Erforschung u. zum Schutze der Denkmäler in der Prov. Ostpreußen. (6. Jahresbericht.) (70 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf.) Lex. 8°. Königsberg (B. Teichert) 08. Bar 1.—.

Die Erhaltung alter Wandmalereien. (Nationalztg., 16. X.)

Heimatschutz, sächsischer. Landesverein zur Pflege heimatlicher Natur, Kunst u. Bauweise. Mitteilungen 1.—3. Heft. Schriftleitung: Werner Schmidt. (63 S. m. Abb. u. 1 farb. Taf.) gr. 8°. Dresden, G. Kühtmann, 08. 1.20.

Herzfeld, O. Die Erhaltung alter Wandmalereien. (Denkmalpfl., 13.)

Il restauro del cenacolo vinciano. (Rassegna d'arte, 10.)

Kirchlicher Denkmalkultus. (Mitt. d. K. K. Zentr.-Komm., 8.)

Mitteilungen der 3. (Archiv-)Sektion der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale, hrsg. unter der Leitg. des Präsidenten dieser Kommission Sr. Exz. Dr. Jos. Alex. Frhrn. v. Helfert. Red.: Prof. Dr. Osw. Redlich. VII. Bd. Archiv-Berichte aus Tirol. IV. Bd. von E. v. Ottenthal u. O. Redlich. 1. Heft. (82 S.) gr. 8°. Wien, A. Schroll & Co., 08. nn. 2.—.

Pfeiffer, M. Die Hohkönigsburg. (Zukunft, 7. XI.)

Schumann, P. Neunter Tag für Denkmalpflege in Lübeck. (Kunstchron., 1.)

Sordini, G. Notizie dei monumenti dell' Umbria: Spoleto nel 1907. (Boll. d. r. Deput. d. Stor. Patr. p. l'Umbria, 13.)

Sprawozdanie Towarzystwa opieki nad polskimi zabytkami sztuki y kultury. (Bericht d. Ges. zum Schutze poln. Kunst- und Kulturdenkmäler pro 1907.) Krakau 1908. 16°. 32 S. m. 6 Abb.

Struck, A. Der Wiederaufbau des Erechtheions. (Frankfurt. Ztg., 27. X.)

Weckbecher, W. Frhr. v. Das Recht der Denkmalpflege in Preußen. (Mitt. d. K. K. Zentral-Komm., 9.)

3. *Kunsttopographie.*

Topographie d'art. — Art topography.

Brunius, A. På tröskeln till Italien. IV. Två städer och två stämningar. [Venedig och Florenz.] (Svenska Dagbl., Nr. 271.)

Celis, G. De hoofdkerk van sint Baafs. Gids voor den bezocker. La cathédrale de St. Bavon, guide du visiteur. Gand 1908.

Chantavoine, J. Munich. [Les villes d'art célèbres.] Paris 08. 4°.

Chevillard, V. Itiné raire artistique de Paris. Paris 1908.

Clemenz, Bruno. Die Gröditzburg einst und jetzt. Ein illustr. Führer u. eine Gedenkschrift. (46 S.) 8°. Kattowitz, Phönix-Verlag (08). 1.—.

Clément, J. Essai archéologique et historique sur l'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain-sur-Sioule et les peintures de l'église de Saulcet [Allier] Moulins. 8°.

Dehio, Geo. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages f. Denkmalpflege bearb. III. Bd.: Süddeutschland. (VII, 621 S. m. 1 Karte.) 8°. Berlin, E. Wasmuth. Geb. in Leinw. 6.25.

Der Dom von Loreto. (Rhein.-Westfäl. Ztg., 26. X.)

Hager, G. Romanische Denkmäler Altbayerns. (Münch. N. Nachr., 4.—6. Nov.)

Jourdan, F. Avranches, ses rues et places, ses monuments, ses maisons principales, ses habitants pendant la révolution. (Rev. de l'Avranchin, 1.)

Julia, A. Monographie de la ville de Perpignan avec un historique de ses vieux monuments.

Lefèvre, L. Etampes et ses monuments aux XIe et XIIe siècles. Paris 1908.

Ludorff, Prov.-Baur. Prov.-Konservat. Baur. A. Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Westfalen. Hrsg. vom Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. 31,5 × 25 cm. Münster. (Paderborn, F. Schöningh.) (XXVII.) Kreis Meschede. Mit geschichtl. Einleitgn. v. Hausgeistl. Kapl. F. Brügge †. 3 Karten, 361 Abb. auf 42 Taf. u. im Text. (IV, 116 S.) 08. nn. 4.—; geb. nn. 8.—.

Maciszewski, M. Zamek w Brzezanach. (D. Schloß in Brzezanz.) Tarnopol, 1908. 8°. 17 S. m. Plan.

Malaguzzi Valeri, F. Campione. (Rassegna d'arte, 10.)

Maurel, A. Petites villes d'Italie. II. Emilie, Marches, Ombrie. Paris 08.

Palmer, A. The town of Holt, in county Denbigh: its castle, church, franchise, and demesne. (Archaeol. Cambrensis, 4.)

Prajoux, J. Roanne à travers les âges. Roanne, 1909.

Schröer. Bilder aus Mühlhausen i. Th. (Denkmalpfl., 13.)

Sprawozdanie grona konserwatorów Galicji wschodnicj. (Bericht der Konservatoren d. östlichen Galizien, Jan.—Dez. 1907.) Lemberg 1908. 4°. 27 S.

Staub, W. Das Stadtbild von Bern. (Bern. Rundsch., 4.)

Tikkanen, J. Medeltida altarskåp och träsniderier. 1. Finlands Kyrkor. Särtryck ar finsk tidjkrifts september häfte 1908.

4. Sammlungen.

Cabinets — Collections of art.

Babelon, E. La collection Armand-Valton au Cabinet des Médailles. (Rev. de l'art anc. et mod. Oct.)

B. Die Königl. Graphische Sammlung in München 1758—1908. (Augsburg. Abendztg. Nov.)

Biermann, G. Eine Wanderung durch die europäischen Kunstsammlungen. (Dresdner Journ. 15. X.)

Capart, I. Une importante donation d'antiquités égyptiennes [Suite]. (Bull. Mus. R. Bruxelles, 10.)

Graf Zygmunt Czarnecki und seine Sammlungen. (Wiadomósci numizmatyczno archeologiczne 72.)

Hallwylska palatset [und seine Gemäldesammlung] donerad till Stockholms stad. (Svenska Dagbl. Nr. 267.)

— mit 6 Abb. (Hvar 8. Dag, Göteborg, X, Nr. 2.)

Mornay, M. Die Ausländer in der Berliner Galerie. (Social. Monatsh. 20.)

Muth, G. Aus der fränkischen Abteilung des Paulus-Museums. (Vom Rhein, Okt.)

Muratow, P. Die Gallerie Schtschukin in Moskau, zur Geschichte d. modernen Malerei. (Russkaja Mysl, Aug.)

Naumann, H. Die Gräflich Schall-Riaucoursche Gemäldesammlung in Schloß Gaußig. (Ztschr. f. bild. K. 1.)

Neue Museen in Florenz. (Münch. N. Nachr. 10. XI.)

Old Masters at Agnew's Gallery. (Morning Post, 31. XI.)

Pallmann, Heinr. Die kgl. graphische Sammlung zu München 1758—1908. München, F. Bruckmann. ca. 1.—.

Pininski, L. Graf. Przechadzka po muzeach modryckich. (Wanderung durch d. Madrider Museen). Lemberg, 1908. 8°. 114 S. m. 38 Abb. K. 5.—.

Rusconi, A. La collezione Doria Pamphily. (Monatsh. f. Kunstw. 11.)

Sambon, A. Le Musée de Naples. (Musée, 9—10.)

Schubring, P. I nuovi acquisti del Kaiser Friedrich-Museum di Berlino. (Rassegna d'arte, 10.)

Seidlitz, W. v. Die Cichoriussche Sammlung im Dresdner Kupferstichkabinett. (Dresdn. Anz. 8. VI.)

Sprawozdanie Muzeum Narodowego polskiego w Rapperswilu. (Bericht d. polnischen National-Museums zu Rapperswyl pro 1907.) Paris 1908. 8°. 86 S.

Statens Historika Museum och k. myntkabinettet. Samlingarnas tillväxt år 1907. Med 214 figur. Fornvännen, Stockholm, 1907, H. 5., S. 209—319.)

Studien, kunstwissenschaftliche. Hrsg. in Verbindg. m. den Monatsheften f. Kunstwissenschaft. gr. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 2. Bd. Zimmermann. Max Gg.: Niederländische Bilder des XVII. Jahrh. in der Sammlung Hölscher-Stumpf. (63 S. m. Abb. u. 27 Taf.) 08. 14.—; geb. 15.—.

Tschudi, H. v. Die Sammlung Arnhold I. (K. u. Künstler, 1.)

Tourneux, M. Les galeries privées en Amérique. (Gaz. d. b.-arts, nov.)

Vergrößerung der Kunsthalle. (Hamburg. Nachr. 11. X.)

Vitry, P. La constitution de la salle Puget au Musée de Marseille. (Bull. d. Mus. d. France, 6.)

Zilcken, Ph. Le Musée Mesdag à la Haye. (Rev. de l'art anc. et mod., oct.)

5. Ikonographie.

Giolli, R. Gli angioli di Gaudenzio Ferrari. (Vita d'arte, 10.)

Laurent, M. Christus, belliger insignis. Liège, 1908.

Müller, A. Ein altes Stadtbild von Groß-Salze. (Mageburg. Ztg. 9. XI.)

Nägele, A. Eine geistliche Apotheke in Wort und Bild. [Forts.] (Arch. f. christl. K. 10.)

Rouquette. Le poisson eucharistique dans une tombe africaine. (Bull. archéol. 3.)

Schmidt, B. Die Grabsteine mit dem Kreuze. (N. Archiv f. sächs. Gesch. 3—4.)

Schoenbeck, Maj. a. D. Rich. Das Pferd u. seine Darstellung in der bildenden Kunst vom hippologischen Standpunkt aus. (X, 203 S. m. 321 Abbildgn. u. 45 Taf.) 32×23,5 cm.

Leipzig, F. Engelmann. 08. Geb. in Leinw. 28.—.

Schönermark, Gust. Der Kruzifix in der bildenden Kunst. Straßburg. J. H. E. Heitz. Geb. ca. 12.—.

6. *Münzen und Medaillen.*

Numismatique. — Numismatics.

Bordeaux, P. La distribution aux Français de 300 millions de pièces en métal de cloche pendant les années 1792 et 1793. (Rev. numismat. 3.)

Bosco, E. Una curiosa monetina di Mantova. (Rev. ital. et numismat. 3.)

Bigwood, G. Sceaux de marchands lombards conservés dans les dépôts d'archives de Belgique [fin]. (Rev. belge de Numismat. 7.)

Cavaignac, E. Les monnaies d'Eleusis. (Rev. numismat. 3.)

Cunielli-Cunielli, A. Un Quattrino inedito della recca Aretina sotto il Reggimento dei Florentini dal 1337 al 1392. (Rev. ital. d. numismat. 3.)

Dieudonné, A. Récentes acquisitions du Cabinet des Médailles. (Rev. numismat. 3.)

Foville, J. de. La Statuaire grecque et les Médailles antiques. (Musée, 9—10.)

Gilleman, Ch. et Werveke, A. v. Numismatique gantoise. — Cours et prix d'accoûchement à Gand [fin]. (Rev. belge de Numismat. 4.)

Gnecchi, F. Appunti di Numismatica Romana LXXXIX. Roma e la Germania. (Rev. ital. d. numismat. 3.)

Gohl, E. Contributions au Corpus Nummorum Romanorum [Matériaux du Musée national hongrois à Budapest. (Rev. ital. d. numismat. 3.)

Gumowski, M. Die polnische Münzensammlung von Otto Kubicke, Warschau und ihre Auktion bei Heß, Frankfurt a. M., im März 1908. (Wàdomvsci Numizmatysno Archeologiczne 72.)

Jameson, R. Une trouvaille de statères de Mélos. (Rev. numismat. 3.)

Marini, R. Nota di numismatica Sabaudo: Un Testone di Carlo II. duca di Savoia. (Rev. ital. d. numismat. 3.)

Milani, L. Due depositi dell' ètà del bronzo di Campiglia d'Orcia e della funzione monetale dell' aes rude nei sepolcri dell 'Etruria. (Rev. ital. d. numismat. 3.)

Pansa, G. Di un Sestante inedito e singolare con leggenda cilingue, battuto nella metropoli etrusca di Tarquinia. (Rev. ital. di numismat. 3.)

Pellatti, F. Tesoretto di morete republicane d'argento. (Rev. ital. d. numismat. 3.)

Przybyslawski, K. Römische Münzen, in Polen gefunden. (Wiadsmsci Numizmatyczno-Archeslvgiczne 72.)

Svoronos, N. Leçons numismatiques. Les premières monnaies [suite]. (Rev. belge de numismat. 4.)

Stettin, K. Über die angebliche römische Münzwerkstätte in Augst. (Basler Ztschr. f. Gesch. u. Altertumsk.)

Tourneur, V. Pourquoi la médaille liégeoise n'a pas été influencée par la médaille italienne. (Rev. belge de numismat. 4.)

Trutowski, W. Numismatika. (Numismatik, Lief. 1: Einführung.) Moskau 1908. 36 S. m. Abb. Rb. 1.25.

Witte, A. de. Un incident à la Monnaie Bruxelles en 1759. Le graveur François Herrewyn suspendu de ses functions. (Rev. belge de Numismat. 4.)

7. *Künstlergeschichte.*

Histoire des artistes. — History of artists.

A. F. S. Zur Erinnerung an Moritz v. Schwind. (N. Freie Presse, 31. X.)

Bredius, A. und Moes, E. David Baudringren (Oud-Holland, 4.)

Burckhardt, D. Albrecht Dürers Basler Aufenthalt. (Basel. Nachr. 1, XI.)

En marge. [Rembrandts Haus in der Jodenbreestraat.] (Le Temps, 26, X.)

Ernst Josephson's grafvård aftäckt. Prof. Marl. Warbures minnestal. (Svenska Dagbladet 266.)

Filippini, E. Guiseppe Piermarini a Pavia. (Archiv Stor. Lombardo, 19.)

Gerola, E. Un 'invenzione di Jacomo da Ponte e di due pittori trentini. (Tridentum, IV.)

Jenensis. Maler und Dichter. [Wilh. Busch.] (Standarte, 8. X.)

Kurtz, R. Peintre-Poëts. [Beardsley; F. Rops.] (Morgen, 23. X.)

Mort de Ch. Landelle. (Figaro, 15, X.)

O. W. Un architetto e scultore del secolo XV; Antonio Filarete, (Nuov. Antolog. Oct.)

Pierron, S. Le monument du peintre Théo Verstraete (L'indépendance. 12, X.)

Reinach, S. La chronologie de Pisanello. (Acad. et inscript. et belles lettres juil.)

Rózsaffy, O. Látogatásom Claude Monet. (Müvészet, 5.)

S.-L. Af Kristiania Kunstnerforenings Saga (Morgenbladet, Kristiania, 527 u. 529.)

Whistleriana. (Köln. Ztg. 28, XI.)

Winkler, G. Lenbach als Kopist und Kunstberater des Grafen Schack. (Kunst f. Alle, 2.)

8. Künstlerworte.

Déclarations d'artistes. — Words of artists.

Biermann, Georg. Künstlerbücher. [Die Briefe van Goghs und Gauguins „Noa Noa".] (Leipz. Tagebl. Nr. 267.)

Cellini. Des Benvenuto Leben, von ihm selbst geschrieben. Übertr. von H. Conrad. 2 Bde. München, G. Müller. Subskr.-Pr. ca. 20.—.

Corinth, Louis. Legenden aus dem Künstlerleben. Berlin, B. Cassirer. ca. 4.—

Fragment van een autobiografe van Johann Heinrich Wuest. (Oud Holland.)

Gauguin, Paul. Noa Noa. (Deutsch v. Luise Wolf.) 2. Aufl. (109 S. m. 8 Vollbildern.) 8°. Berlin, B. Cassirer ('08). Geb. 4.—,

Gogh, Vincent van. Briefe. 3. erweit. Aufl. (Deutsche Ausg. besorgt v. M. Mauthner.) (160 S. m. 12 Abbildgn.) 8°. Berlin, B. Gassirer ('08). Geb. 3.60.

Klinger, Max. Molarstwo i Rysunek (Malerei u. Zeichnung) übersetzt v. J. Drexler. Lemberg 1908. gr. 8°. 38 S. m. 18 Taf.

Klinger, Max. Malerei und Zeichnung. Polnische Übersetzung v. J. Drexler. Lemberg 1908. kl. 8°. 38 S. m. 17 Taf. K. 3.

Schnorr von Carolsfeld, Fr. Ein Wort Schwinds über das „Malen-Können". (Grenzboten, 1. X.)

Thoma, Hans. Im Herbst des Lebens. Gesammelte Erinnerungsblätter. München, Süddeutsche Monatshefte. ca. 5.—.

Weisz, K. Künstlerbekenntnisse u. Programme. (Hochland, Okt.)

Wrangel, Baron N. Das Tagebuch Orest Kiprenskys im Auslande 1817. (Storyje Gody, Juli—Sept.)

9. Kunstlehre.

Théorie de l'art. — Aesthetics.

Alexander, B. Zur Psychologie der Kunst. (Pester Lloyd, 18. X.)

Bauer, Curt. Aesthetik des Lichts. (VI, 231 S. m. 13 Taf.) 8°. München, R. Piper & Co. 4.50; geb. 6.—

Bildende Kunst und Weltanschauung. (N. Preuß. Ztg. 23. X.)

Ernst, P. Von der Kälte des großen Kunstwerks. (Morgen, 2. X.)

Hoermann, F. Das Subjektive und Objektive der Kunst. (Augsb. Abendztg. 6. XI.

Jodl, Neuere Literatur zur Aesthetik. (Österr. Rundsch. 3.)

Knapp, F. Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. (Kunstchron. 2.)

Krapf, Anton. Das Problem der Bindung in der bildenden Kunst. Straßburg, J. H. E. Heitz. ca. 3.50.

Lux, J. A. Maschinenaesthetik. (Zukunft, 17. X.)

Das Nackte in der bildenden Kunst. [Vortrag K. Langes.] (Nationalztg. 19. X.)

Utitz, Dr. Emil. Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. (VIII, 156 S. m. 4 Abbildgn. u. 2 Tab.) gr. 8°. Stuttgart, F. Enke, '08. 4.—

Wendel, Geo. Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. Straßburg, J. H. E. Heitz. ca. 1.50.

10. Sammelschriften.

Recueils. — Collective works.

Baranowski, G. Architecturnaja Encyclopedia. (Encyclopädie der Baukunst d. 2. Hälfte des XIX. Jahrh.) Bd. 2. T. I. Öffentliche Bauten. Petersburg 1908. XXI † 731 S. m. Abb.

Déchelette I. Man. d'archéologie préhistor., celtique et gallo-romaine. Vol. I: Archéologie préhistor. Av. 249 fig. et pl. Paris 1908. Frs. 15.—.

Fuchs, Eduard. Geschichte der erotischen Kunst. Erweiterung u. Neubearbeitung des Werkes „Das erot. Element in der Karikatur" m. Einschluß der ernsten Kunst. Mit 385 Illustr. u. 36 Beilagen. Privatdruck. (XXII, 412 S.) Lex. 8°. Berlin, A. Hofmann & Co. 08. Geb. in Leinw. bar 30.—; Luxusausg. 50.—.

Gusman, P. L'art. décoratif de Rome de la fin de la Républ. au IVe siècle. Frs. 60.—. L'ouvrage paraitra en séries de 60 planches, petit in-fol. en cartons, publiées en 3 livr. de 20 pl. chacune. Prix de souscription à la série, en carton. Frs. 60.—.

Jahrbuch, kunstgeschichtliches, der k. k. Zentral-Kommission f. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale. Hrsg. unter der Leitung ihres Präsidenten Sr. Exz. Jos. Alex. Frhrn. v. Helfert v. Prof. Max Dvorák. Nebst: Beiblatt f. Denkmalpflege. 1908. 4 Hefte. (1. Heft. 48 S. u. 44 Sp. m. Abbildgn. u. 3 Taf.) 32,5×24,5 cm. Wien (A. Schroll & Co.). 20.—.

— der kgl. preuß. Kunstsammlungen. Hrsg.: W. Bode, M. J. Friedländer, M. Lehrs, H. v. Tschudi, H. Wölfflin. Red.: Ferd. Laban. 29. Bd. Beiheft. (III, 56 S.) 35,5×24,5 cm. Berlin, G. Grote 08. 4.50.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Red.: H. Zimmermann. 28. Bd. 40×29 cm. Wien, F. Tempsky. Leipzig, G. Freytag. 4. Heft. Grünwald, Alois: Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnisse zur Antike. Mit 2 Taf. u. 33 Textabbildgn. — Grünwald, Alois: Über die Schicksale des Ilioneus. Mit 2 Taf. u. 4 Textabbildgn. (S. 125—160.) 08. 18.—.

Digitized by Google

Justi, Carl. Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. 2. (Schluß-)Bd. (V, 364 S. m. 77 Abbildgn. u. 1 Taf.) Lex. 8°. Berlin, G. Grote 08. 10.—; geb. 12.—.

Kunstblatt, deutsches. Red.: Dr. Niessen. Oktbr. 1908—Septbr. 1909. 12 Nrn. (Nr. 1. 10 S. m. Abbildgn.) Lex. 8°. Lübeck, Verlag des Deutschen Kunstblattes. (Werner & Hörnig.) [Nur direkt.] bar 3.—.

Laurin, Carl G. Taidehistoria. Sovitellen suomentanut Edv. Richter. Suomen taidetta koskevan osan kirjoittanut. Eliel Aspelin-Haapkylä. 243 kuvaa. 155×230. VI + 379 S. Borgå (Porvoo), Finland, 1908. Werner Söderström O.-Y. 6 finn. mark; sid. 9.—.

O. S[irén]. „Thieme u. Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künstler." [recens.] (Svenska Dagbl., Nr. 257.)

Sammlung Göschen. kl. 8°. Leipzig. G. J. Göschen. Geb. in Leinw., jedes Bdchn. —.80. Hartmann, Prof. K. O. Stilkunde. Mit 7 Vollbildern u. 195 Textillustr. 4., unveränd. Aufl. (256 S.) 08.

Trojanowski, W. Historja sztuk plastycznych. (Geschichte der plastischen Künste, Teil I.) Warschau 1908. 16°. 203 S. mit 158 Abb.

Wrangel, Baron N., Makowsky, Serge et Troubnikoff, A. Araktchéeff et l'Art. (Staryje Gody, Juli—Sept.)

Wurzbach, A. v. Niederländ. Künstler-Lexikon. 16. Lfg. Wien, Halm & G. 4.—.

11. Kultur. Kunstunterricht.

Enseignement des arts. — Culture. Art instruction.

Baer, H. v. Vom schlechten Geschmack. (Münchn. N. Nachr., 25. X.)

Biermann, G. Wirtshaus-Kultur. (Prag. Tagbl., 25. XI.)

Bredt, E. Empfindungs-Bequemlichkeit. (Dtsch. K. u. Dekor., 2.)

Falk, E. Was nützen uns die Museen? (Hamburg. Nachr., 11. X.)

Jaroszynski, T. Ästhetische Erziehung. (Biblioteka Warszawska, 10.)

Kaemmerer, L. Denkmal-Ärgernisse. (Posen. N. Nachr., 11. X.)

Krattner, K. Einiges über das Zeichnen. Das Auswendigzeichnen und die Naturstudie. (Deutsche Arbeit, 1.)

Lux, J. Porträt und Photographie. (National-Ztg., 18. X.)

— Preußische Beamtenästhetik oder: Die Sackgasse der Architektur. (Morgen, 6. XI.)

Melani, A. Questione di principio. [Società Anonima. l'Aemilia Ars.] (Arte e Storia, 19—20).

Niewiadomski, E. Ästhetik in der Schule u. zu Hause. (Sprawy szkolne, 8.)

Nordhausen, R. Kultur und Nacktheit. (Tag, 18. X.)

Pillati, G. Der Zeichnenunterricht als künstlerische Erziehung. (Sprawy szkolne, 8.)

Roos, Anna Maria. Barnet som konstnär. [Kinderzeichnungen.] (Ord och bild 1908, H. 7.)

Rybowski, M. Zeichnenunterricht in d. Volksschule. (Rodzina i Szkola, Juli—Aug.)

Scheffer. Der Würzburger Kreuzgang. (Deutsche Welt 3.)

Schultze-Naumburg, Paul. Kulturarbeiten. III. Bd.: Dörfer u. Kolonien. Hrsg. v. Kunstwart. 2. verm. u. verb. Aufl. (XI, 252 S. m. 177 Abbildgn.) 8°. München. G. D. W. Callwey 08. 4.—; geb. bar 5.—.

Schwindrazheim, Osk. Kunst-Wanderbücher. Eine Anleitg. zu Kunststudien im Spazierengehen. 8°. Hamburg-Großborstel, Gutenberg-Verlag. 5 Bdchn. Von alter und zu neuer Heimatkunst. Mit 73 Abbildgn. nach eignen Aufnahmen u. Skizzen des Verf. u. m. 16 leeren Seiten f. Bemerkgn. u. Skizzen. 1.—5. Taus. (84 S.) 08. 2.—; geb. 3.—.

Servaes, F. Kinderkunst auf der Wiener Kunstschau. (Kind u. K., 1.)

Weiß, H. Die Kunstgewerbezeichner und das kunstgewerbliche Schulwesen. (Kunstgewerbe, H. 1.)

12. Kulturgeschichte.

Histoire de la civilisation. History of civilisation.

Arndt, G. Vermögensverzeichnis eines Halberstädter Bürgers des XV. Jahrhunderts. (Deutsche Gesch.-Bl., 1.)

Bombe, W. Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. (Kunstchron., 2.)

Bonnefon, P. Charles Perrault commis de Colbert et l'administration des arts sous Louis XIV. — III. (Gaz. d. b. arts, nov.)

Die Wiedereinrichtung der Kunstakademie zu Cassel nach der Fremdherrschaft. (Cassel. Allg. Ztg., 17. X.)

Garrer, A. Schilderijprijzen enz. in de XVIIe en XVIIIe eeuw. (Oud-Holland, 4.)

Geymüller, Baron Heinr. v. Friedrich II. v. Hohenstaufen u. die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien. (30 S.) Lex. 8°. München, F. Bruckmann 08. 1.50.

Geroïaïnoff, S. Les impressions artistiques du roi Stanislas-Auguste durant son séjour à St. Petersbourg. (Staryje Gody, Oct.)

Höß, Karl. Fürst Johann II. v. Liechtenstein u. die bildende Kunst. Wien, A. Schroll & Co. ca. 13.—.

Knackfuß, H. Geschichte der königl. Kunstakademie zu Cassel. Aus den Akten der Akademie zusammengestellt. Mit Abbildgn. u. Handschriftwiedergaben. (1. Hälfte. 120 S.) Lex. 8°. Cassel, G. Dufayel 08. Für vollständig 5.—.

Ozzola, S. L'arte alla corte di Alessandro VII. (Archiv. R. Soc. Romana, 1—2.)

Paul, G. Le château d'Allègre et ses seigneurs. Lyon, 1908.

Renaissance, die, in Briefen von Dichtern, Künstlern, Staatsmännern, Gelehrten u. Frauen. Hrsg. u. bearb. v. L. Schmidt. 1. Bd. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. ca. 5.—.

Schapire, R. W. Bürgers Salonberichte u. ihre Bedeutung. (Leipzig, Tagebl., 31. XI.)

Scheuermann, A. Zeitströmungen u. Kunstströmungen. 3. Kunstströmungen und vergleichende Kunstchronik. (Worms. Ztg., 7. XI.)

Tombelaine, L. de. Le château de Richelieu au XVIIe siècle. (Europe polit. et litt., 4.)

Weiß, J. Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler. (Histor. polit. Blätt., 9.)

Wrangel, Baron N. Les livres sur l'art à l'époque d'Alexandre I. (Staryje Gody, Juli—Sept.)

Vitzthum. Hans von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zur Kultur und Glaubenslehre. (Kunstchron., 2.)

Zamacoïs, M. Le S. D. M. [syndicat des modèles]. (Figaro, 26. X.)

13. Kunstwissenschaft.

Biermann, G. Der präsumtive Direktor der Nationalgalerie. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

— Der Münchener „Generaldirektor". (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

Bissing, Fr. v. Zur Verwaltung der bayrischen Kunstsammlungen. (Beil. Münch. N. Nachr., 96.)

Doering, O. Die Tagung für Denkmalpflege und Heimatsschutz. (Allg. Rundsch., 24. X.)

Eine Geschichte der Ausgrabungen antiker Kunst. (Leipz. Tagebl., 17. X.)

Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Frankfurter Museums-Gesellschaft 1808—1908, v. J. Knorr. Frankfurt a. M., C. A. André. Kart. ca. 5.—.

Fontaine, A. Les Origines de la Critique d'Art. (Rev. bleue, 17, 18.)

Gurzynski, Wl. Genesis und Entwickelung d. Kunstgeschichte. (Biblioteka Warszawska, 9.)

Jadart, H. Bibliographie des églises ardennaises. (Rev. hist. ardennaire, 1—2.)

Kunsthistoriker Jens Thiis, udnävnt til Direktör for Statens Kunstmuseum. (Morgenbladet, Kristiania, 531.) Mit Portr.

Pillion, L. Les Historiens de la Skulpture française. (Rev. de Paris, 21.)

Résumé des procès-verbaux des séances des mois juillet, d'août, september et octobre 1907. (Bull. d. Comm. R. d'art et d'archéol. Bruxelles, 7—10.)

Schnitler, W. I Anledning af Statens Kunstudstillings Jubiläum. (Aftenposten, Kristiania, Nr. 565.)

Servaes, F. Pflege und Leitung moderner öffentlicher Galerien. (Deutsch. K. u. Dekor., 2.)

Tourneux, M. Notice sur Eugène Piot. (Journ. d. arts, 69.)

Tzigara-Samurcaş, A. Ce se înţelege azi prin archeologie. (Convorbiri literare, 9.)

Vollmer, H. Wie entsteht ein Künstlerlexikon. (Kunst f. Alle, 3.)

Vuagneux, H. A propos des Trésors des Eglises. (Journ. d. arts, 64.)

14. Kunstnachrichten.

Echo des arts. — Art news.

A new [Milman's] life of Wren. (Builder, P. 3.)

Art and artists. (Morning Post, 9. X., 16. X.)

Ashby, Th. An unknown sixteenth century topography of Rome. (Archaeol. Journ., 3.)

Die Ausgrabungen auf Sunion. (Nordd. Allg. Ztg., 6. XI.)

Bates, W. Archaeological News. (Americ. Journ. of Archaeol., 3.)

Blanchet, A. Sur les fouilles de M. le chanoine Campion dans l'ancienne ville d'Alet. (Bull. archéol., 3.)

Braun, E. Neue keramische Literatur. (Monatsh. f. Kunstw., 10.)

Bredius, A. Rembrandtiana. 1. Een testament van Rembrandt. 2. Uit oude inventarissen. (Oud-Holland, 4.)

Capitan. Sur les fouilles de M. Peyrony dans l'abri e la grotte de La Férassie. [Dordogne.] (Bull. archéol., 3.)

Cavenaghi, L. Cenacolo Vinciano. (Boll. d'arte, 9.)

Chatelain, L. Rapport sur une mission relative à l'étude des antiquités de la ville d'Orange. (Bull. archéol., 3.)

d'Agnel, A. Les comptes du roi René. In-8. Paris 1908.

Discovery of a Whistler etching. (Morning Port, 9. X.)

Foville, J. de. Pisanello, d'après des découvertes récentes. (Rev. de l'art anc. et mod., oct.)

Glaser, C. Aus dem Berliner Kunstleben, (Hamburg. Korrespond., 8. X.)

Il programma di Faenza. (N. Antologia, Nov.)

Digitized by Google

K. F. Neues aus Holland. [Holländ. Maler.] (Kunstchron., 1.)

Kautzsch, R. Max Deri, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des XVI. und XVII. Jahrhunderts. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

Der Kirchenschatz in H. Sebald. (Fränkisch. Courier, 25. X.)

Lanciani Rod. Storia degli scavi di Roma e Notizie intorno le collezioni romane di antichità. vol. III: Dalla elezione di Giulio III alla morte di Pio IV. Roma 1908, in-4. Frs. 15.—.

Lanciani. Sulla scoperta di un monumento durante gli scavi per la fondazione del nuovo palazzo del Parlamento. (Rendiconti R. Accad. d. Lincei, 1—3.)

Landsinger, S. Ein wiederaufgefundenes Gemälde von Van Dyck im Museo Nazionale zu Palermo. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

Das Langheimer Kirchenportal im Kaiser Friedrich-Museum. (Berlin. Tagebl., 6. XI.)

Lehnert, H. Eine wiederaufgefundene Goethebüste. (Voß. Ztg., 25. X.)

Meunier. Fouilles dans l'établissement céramique d'Autry. (Ami d. monum., 124.)

Meurs, P. van. Kunst in de archieven van Vianen. (Oud-Holland, 4.)

Mr. Comyns Carr and the pre-raffaelites. (Morning Post, 5. XI.)

Neue archäologische Entdeckungen Dr. Aurel Steins. [Zentralasien.] (Münch. N. Nachr., 8. X.)

Nicola, G. de. Iscrizioni romane relative ad artisti o ad opere d'arte. (Archiv. R. Soc. Romana, 1—2.)

Normand, Ch. Les plus récentes découvertes et l'assemblée tenue à Alésia. (Ami d. monum. etc., 124.)

Osborn, M. Berliner Brief. (Kunstchron., 3.)

Phillips, C. Art Notes. [Gruppenbild d. Frans Hals.] (Daily Telegr., 10. X.)

— Art Notes. [Ital. Museumsfragen.] (Daily Telegr, 24. X.)

Schlicht, C. Die Rechnungsbücher der Liebfrauenkirche zu Ingolstadt aus den Jahren 1519—23. (Altbayer. Monatsschr., 3—4.)

Schmidt, James. D. Historisch-künstlerische Abteilung d. Internat. Historiker Kongresses zu Berlin. (Staryje Gody, Oct.)

Sitte, Alfr. Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler u. des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. (Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs.) 59 S.) 08. 3.—.

— Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex. 8. Straßburg. 101. Heft.

Sticotti, P. Scoperte d'antichità a Trieste e nel suo agro diploma militare istriano. (Archaeogr. Triestino, 9.)

Strzygowski, J. Neuentdeckte Mosaiken in Salonik. (Monatsh. f. Kunstw., 11.)

Supino, J. B. I ricordi di Allessandro Allori, Firenze 1908.

The new Hals in the National Gallery. — The Palace of Westminster. (Burlingt. Mag., Oct.)

Vesly, L. de. Fouille de la villa gallo-romaine au Thuit-de-Colleille. (Ami d. monum. etc., 124.)

Villefosse, H. de. Sur les fouilles de M. Gustave Mallard à Drevant. [Cher.] (Bull archéol., 3.)

Weale, J. Paintings by early masters mentioned in an inventory of the sixteenth century, (Burlingt. Mag., Oct.)

Weber, F. Ausgrabungen und Funde in Oberbayern im Jahre 1907. (Altbayer. Monatschr., 3—4.)

Wyssotzki, N. Neskolks slow o drewnostjach Wolschskoj Bolgarji. (Einige Worte über d. bulgarischen Altertümer im Wolgabassin.) Kasan 1908. 14 S. m. 10 Abb.

15. Reproduktionen.

Réproductions. — Reproductions.

Album des Amsterdamer Rijksmuseums. 42 Fabendr. Mit histor. Einleitung und begleit. Texten v. W. Steenhoff. (XI S. mit 1 Abbildung und 42 Bl. Erklärungen.) 34,5×27 cm. Leipzig, E. A. Seemann 08. Geb. in Leinwand 20.—.

Barock, Danziger. ca. 46 Tafeln Frankfurt a./M., H. Keller. ca. 25.—.

Bilderbibel, Düsseldorfer. 2. Lfg. 6 Bl. nach Zeichngn. von Historienmaler H. Commans. 60,5×75 cm. Düsseldorf, L. Schwan 08. 6.—; einzelne Blätter auf Pappe bar 2.— in Wechselrahmen unter Glas 10.—; farbig 12.—; bezw. 3.— und 11.—. 2. Auferstehung Christi. — Auferweckung des Lazarus. — Einsetzung d. Allerheiligsten Altarsamkramentes. — Herabkunft des hl. Geistes. — Hirten, die, bei der Krippe. — Jesus der Kinderfreund.

Borrmann, Prof Reg.-Baumst. Rich. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwirkung v. Proff. Kunstgewerbesch.-Dir. H. Kolb und Maler Baugewerkssch.-Oberlehr. O. Vorlaender hsg. II. Bd. 3. Lfg. (6 [2 doppelte] farb. Taf. m. 6 S. illustr. Text.) 50×32 cm. Berlin, E. Wasmuth 08. 20.—

Busch, Wilh. Handzeichnungen aus dem Nachlaß. (12 Taf. m. Titelbl.) 44,5×34,5 cm. Steglitz-Berlin, Neue photograph. Gesellsch. 08. In Umschlag 10.—.

Décoration des intérieures du XVIII. siècle, Paris.

Dyck, van. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen. Hrsg. v. E. Schaeffer. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Geb. ca. 15.—.

Einblattdrucke des 15. Jahrh. Hrsg. v. Paul Heitz. 36,5×28 cm. Straßburg, J. H. E. Heitz. Leidinger, Georg. Die Einzelmetallschnitte (Schrotblätter) des 15. Jahrh. in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, m. erläut. Text hrsg. Mit 41 Abbildgn. in Lichtdr. und 4 in Hochätzg. (auf 45 Taf.) (23 S.) 08. In Mappe nn 40.—. Molsdorf, Dr. Wilh. Formschnitte des 15. Jahrh. aus der Sammlung Schreiber, Text v. M. Mit 20 handkolor. und 2 unkolorierten Tafeln. (12 S.) 08. In Mappe nn 35.—.

Gusmann. P. L'Art décoratif de Rome de la fin de République au IV. siècle. Paris 1908. fol.

Jahres-Mappe 1908 der deutschen Gesellsch. für christliche Kunst. Mit 11 Fol.-Tafeln in Kupferdr., Mezzotinto und Lichtdruck, nebst 23 Abbildgen. im Texte. Ausgewählt durch die Juroren: Jak. Bradl. DD. Joh. Nep. Brunner, Jos. Endres. Nebst erläut. Text v. Jos. Bernhart. (24 S.) 39,5×29,5 cm. München, Gesellschaft f. christliche Kunst). 15.—.

Klassiker d. Kunst in Gesamtausgaben. (Neue Aufl.) Lex. 8°. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. 6. Bd. Velazquez. Des Meisters Gemälde in 172 Abbildgn. Hrsg. v. Walt. Gensel. 2. Aufl. (XXXII, 196 S.) 08. Geb. in Leinwand 7.—.

Kleinmeister, die. Eine Auswahl aus dem Werk der deutschen Kupferstecher nach Dürer (1. Hälfte des 16. Jahrh). Mit Einleitung v. S. Rüttgers. Berlin. Fischer & Franke ca. 1.20.

Les Belles demeures de France, vues extérieures et intérieures, revue mensuelle d'art architectural et décoratif.

Malarstwo poskie (Polnische Malerei in farb. Reproduktionen) Lief 3. W. Wodzinowski, M. Wywisrski, W. Kossak, W. Gerson Lief. 4. J. Malizewski, A. Lesser, Fr. Lampi, A. Kendzierski. Warschau 1908. 4° à 4 Taf. à R. 1.50

Malarstwo polskie w barwnych adbitkoch. (Polnische Malerei in farb. Reproduktionen) Lief 4. J. Malczewski, A. Lesser, A. Kendzierski, Fr. Lampi. Warschau, 1908. 4°. R. 1.50.

Rethel, Alfr. Die Nibelungen, 14 Bl. Berlin, F. Heyder. In Mappe ca. 1.20.

Robida, A. Les vieilles villes des Flandres, Belgique et Flandre française. Paris. In-4°.

Schmidt, Otto, und Ernst Schneider, Kunstmaler. Der Künstler-Akt. Vorlagen zum Studium des nackten menschl. Kör[illegible] Geleitswort v. Jos. Kirchner. [illegible] 1. Lfg. (II S. Text und Ab[illegible] 36,5×28 cm. Berlin., J. Sing[illegible]

Sztnka polska. (Poln. Malerei in [illegible] produktion.) Lief. 4. Matejko, Lief. 5. S[illegible] pianski, A. Gierymski, L. Wycz[illegible] Pankiewicz. Lemberg 1908. 4°. 4 T[illegible]

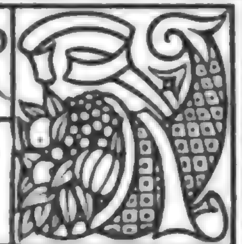
Weichers Kunstbücher. 16°. Berlin, W. Weiche[illegible] Jede Nr. —.80; Liebhaberausgabe bar. 2.—. 17. Correggio: Meisterbilder. Eine Auswahl v. 60 Reproduktionen nach Orig.-Aufnahmen. 66 S. Leipzig 08. 18. Bronzino: Meisterbilder. Eine Auswahl von 60 Reproduktionen nach Orig.-Aufnahm. 65 S. Leipzig 08. 19. Watteau: Meisterbilder. Eine Anzahl von 60 Reproduktionen nach Orig.-Aufnahmen. 66 Seiten. Leipzig 08.



Digitized by Google



DER KUNSTSAMMLER



ORGAN FÜR DEN INTERNATIONALEN KUNSTMARKT UND DIE INTERESSEN DER SAMMLER.

EIN NEUER JAKOB JORDAENS

Von Hermann Voss

Das nebenstehend abgebildete, nur 62 cm hohe, 49 cm breite Gemälde, das im Provinzialmuseum zu Stralsund bisher ein völlig anonymes Dasein geführt hat, erregte vor kurzem trotz seines schlechten Zustandes meine Aufmerksamkeit und ließ mich darin bei näherer Prüfung eine schöne und charakteristische Arbeit von Jakob Jordaens sehen. Angesichts der hier gegebenen Abbildung wird den Kennern des Meisters eine stilkritische Beweisführung überflüssig erscheinen: es genügt die eine charakteristische Figur des vom Rücken gesehenen Weibes, die man aus mehreren Bildern des Künstlers ganz ähnlich kennt,[1]) um unsere Zuschreibung zu verstehen und zu begründen; ebenso bezeichnend ist aber der sitzende feiste Mann und der barocke Thronwagen in den Wolken, abgesehen von dem gewohnten, bräunlich warmen Kolorit und der fetten, sorgfältigen, aber nicht kleinlichen Technik.

Der Gegenstand ist die Geschichte von Zeus und der Io, die Jordaens mitsamt der anschließenden Fabel von Merkur und Argus in ähnlichen Bildern meist kleinen Formates häufig behandelt hat. Rooses, der bekannte Biograph des Meisters,[1]) zitiert davon auf Seite 147 eine ganze Reihe. Unsere Dar-

[1]) So „Der Traum" (Schwerin, Museum; Mr. Kleinberger, Paris; Abb. des letzteren bei Rooses, S. 144.

[1]) Rooses, Jordaens' Leben und Werke. Stuttgart, Berlin, Leipzig.



JAKOB JORDAENS, Jupiter und Jo

Stralsund, Provinzialmuseum

Digitized by Google

stellung schließt sich besonders eng an eine Radierung an, die das gleiche Thema behandelt (Abb. Rooses S. 180); doch gibt im Gegensatz hierzu das Bild erst den Augenblick nach der Verwandlung der Io, die als weiße Kuh rechts im Mittelgrund des Gemäldes (auf der Reproduktion schwer erkennbar) daliegt, von Zeus, der durch das Blitzbündel zu seinen Füßen gekennzeichnet ist, der Eifersucht Junos entzogen. Auf der Radierung ist der Moment der Verwandlung selber ergriffen; die (befremdende) Auffassung Jupiters ist ganz die gleiche. In der Anordnung der Figuren muß ein 1773 zu Amsterdam versteigertes Bild ähnlich gewesen sein, das so beschrieben wird:

Juno steht aufrecht und lehnt sich an eine weiße Kuh, Argus auf einem Hügel, stützt sich ausruhend auf einen Stock, und neben ihm vier Kühe und ein bellender Hund; im Vordergrund eine bunte, liegende Kuh. Dies alles in einer Landschaft. In den Wolken sieht man den mit zwei Pfauen bespannten Wagen der Juno.

Die meisten dieser Darstellungen sind aus Jordaens späterer Zeit, so die Radierung von 1652 und ein 1904 auf der Auktion Menke zu Antwerpen versteigertes Gemälde von 1647. Der allgemeine stilistische Charakter und vornehmlich die vom Rücken gesehene weibliche Figur lassen erkennen, daß auch unser Bild damals entstanden ist, in künstlerischem Zusammenhang mit dem zitierten „Traum" und dem 1646 vom Künstler an Martinus van Langenhoven gelieferten „Kandaules", bei dem Rooses (S. 145 f.) eine vortreffliche Charakteristik der Frau des Kandaules gibt, die man fast wörtlich auf unsere Juno beziehen kann: ein weicher, nicht zu breiter Rücken, der von den Armen bis zu den Hüften fein modelliert, sich unter den Hüften in geräumigem Maße ausbreitet, ein durch die Beleuchtung gehobenes Fleisch, das die Mütter, wenn sie von ihren Kindern sprechen, in den Niederlanden „Wurstfleisch" nennen: rundliche, sich kräftig mit den zwei gerundeten Polstern darüber verbindende Beine . . .

Die Qualität des Bildes geht aus unserer Abbildung nur undeutlich hervor. Das Original, von dem zu wünschen ist, daß es an seinem jetzigen Aufbewahrungsorte recht viel Beachtung und daher vor allem mitsamt seinem hübschen Rahmen eine bessere Aufstellung finden möge, verrät die gewohnte meisterliche Behandlungsweise, die Jordaens auch solchen kleinen Bildern angedeihen läßt, und reiht sich würdig seinen bisher bekannten Werken der gleichen Gattung an.

B

DER KUNSTMARKT

BERLIN

Unter lebhaftester Beteiligung von Kunstfreunden und Händlern fand vom 3. bis 7. November die Versteigerung der Sammlung Hermann Emden bei Rudolph Lepke statt.

Besonders groß war das Interesse für die Majoliken, die z. T. zu außerordentlichen Preisen weggingen. Jacques Seeligmann-Paris erwarb eine Reihe besonders schöner Stücke, von denen es eine lustrierte Schale aus Urbino, von Maestro Giorgio, um 1530, auf 8000 M. brachte (mit Darstellung von Joseph und Potiphars Weib, nach Marc Anton), eine andre Schale ähnlichen Stiles, aber später („Paulus tauft die Korinther") sogar auf 19000 M., der höchste Preis, der auf der Auktion überhaupt gezahlt worden ist.

Eine interessante große Deruta-Schüssel mit Silendarstellung ward von Goldschmidt-Frankfurt um 5000 M. erworben, von Julius Drey eine faëntiner Schüssel mit Daniel, der über die beiden Ankläger der Susanna urteilt, um 3000 M.

Bei der Versteigerung des Steinzeuges beteiligte sich das Grassimuseum in Leipzig, das einen eigentümlich geformten grünen Krug (Sächsisch-Bömisch, 16.—17. Jahrh.) für 435 M. ankaufte, sowie einen Nassauer Krug nach 1600 mit Szenen aus dem Leben des Verlorenen Sohnes für 230 M. und einen großen Raerener Krug von 1598 für 740 M. Mehrere bedeutende Stücke kaufte Rosenbaum-Frankfurt a. M., darunter einen originellen Jagdkrug von 1693 (Kreußen).

Für die Fayencen interessierten sich besonders mehrere Museen: Hamburg erwarb zwei Bayreuther Krüge für 430 und 290 M., davon der erstere ein schönes datiertes Stück (1734). Das Germanische Museum kaufte einen Nürnberger Maßkrug des 18. Jahrhunderts für 250 M. an, Reichenberg eine Mündener Netzvase aus dem 18. Jahrh. für 185 M., Prag einen im Stil der famille verte dekorierten tiefen Mailänder Teller von der Mitte des 18. Jahrhunderts für 580 M. sowie einen bemerkenswerten Nürnberger Krug mit dem Datum 1677 und einer Inschrift für 1000 M.

Weit geringer war das Interesse für die reichlich, aber nicht gut vertretenen Porzellane; eigentlich bemerkenswert waren die beiden Grassigruppen, die leider flau bemalt waren und es zusammen auf 6000 M. brachten. Die große Krinoliengruppe: König August III.

und die Gräfin Brühl (Modell von Kaendler), früher in der Sammlung Saunwitz, brachte 6100 M.

Rosenbaum-Frankfurt kaufte zwei frühe Höchster Gruppen: Schlafender Jäger und Kampf mit Wilddieb zusammen für 6100 M.; zwei große Berliner Vasen mit interessanter Bemalung und Vergoldung im Louis XVI.-Stil erwarb das Berliner Kunstgewerbe-Museum für 420 und 200 M.; die erstere ist historisch bemerkenswert, weil im Todesjahre Friedrichs des Großen entstanden, auf den zwei Biskuitmedaillons Bezug nehmen.

Unter den Glas- und Kristallsachen waren einige bemerkenswerte altdeutsche Stücke, so der um 1300 M. von v. Dam gekaufte Willkomm der Familie Koffeldt von 1626, ein „Kurfürstenglas" von 1678, das 1200 M. erzielte und ein „Reichsadlerhumpen" von 1754 (1300 M.).

Eine prachtvolle arabische Moscheelampe erreichte den hohen Preis von 3000 M. (Käufer: Ricard).

Unter den sonstigen Antiquitäten war ein kunst- und kulturhistorisch bedeutender Hamburger Willkommen (17. Jahrh.), den Hecht für 6200 M. erwarb.

Der Gesamterlös betrug 492022 M.

Am 11.—12. November fand bei sehr flauem Interesse die Auktion der Sammlung J..., Rom und einer Kollektion von Gemälden aus süddeutschem Besitz durch die Gesellschaft für Kunst und Literatur statt. Der allgemeine Verlauf dieser mit großem Aufwand an vorbereitenden Notizen angekündigten Versteigerung, für die zwei luxuriöse Kataloge hergestellt waren, kann als Beweis der geringen Teilnahme hingenommen werden, die bei Liebhabern noch immer für Werke spätitalienischer Meister vorhanden ist, von denen wenigstens die Sammlung J... einige gute Proben besaß. Natürlich war es auch, daß die fast durchweg viel zu hoch gegriffenen Meisternamen der Kataloge Mißtrauen erregten, sollten doch angeblich hervorragende Werke von Guercino, Baroccio, Bronzino, Ann. Carracci, Domenichino, Guido Reni, Ribera, Strozzi, Sassoferrato usw. zum Verkaufe gelangen. Einige Bilder von Secentisten konnten wirklich bei Freunden dieser Periode mehr als mittelmäßiges Interesse erregen, so ein Apostel Paulus von Guercino, ein großes anonym bolognesisches Bild: Jael und Sisera (im Katalog Biliverti genannt), eine Magdalena des Caguacci, zwei schöne Landschaften des Salvator Rosa und zwei ihm zugewiesene Charakterköpfe, sowie ein männliches Porträt, angeblich von Bernardo Strozzi. Im übrigen wurden außer einigen gleichgültigen Tafeln von Quattrocentisten noch drei Bilder versteigert, die in den Katalogen Namen allerersten Ranges zugewiesen waren, und bei denen in der Tat exorbitante Summen genannt wurden. Das als Rembrandt bezeichnete Gemälde „Philippus tauft den Kämmerer der Königin Candace", jedenfalls nur eine der ziemlich häufigen Kopien des bekannten R.'schen Frühbildes, soll für 200000 M. angeblich nach Amerika verkauft worden sein, eine zur „Madonna Fesch" (nach dem früheren Besitzer) getaufte sitzende Maria mit dem Kinde, aus dem Kreise Raffaels und dem Meister recht nahe, brachte es auf 255000 M.; ein angeblicher Tizian, d. h. ein männliches Porträt, das m. E. erheblich später anzusetzen ist und nur mittelmäßige Qualitäten aufweist, erzielte 50000 M.

Eine Reihe von Bildern interessierten so wenig, daß sie zurückgezogen wurden, ein sogenannter Sassoferrato, den der Katalog als „unzweifelhaft eines der besten Werke des Meisters" hinstellte, ergab sich als flaue Kopie nach dem Bilde Simone Cantarinis im Louvre (Kat.-Nr. 1207) und wurde von den Veranstaltern der Auktion, die ich hiervon in Kenntnis gesetzt hatte, vorher zurückgestellt.

Weder die exakten Preise aller Bilder noch den Gesamterlös bin ich in der Lage angeben zu können; die Gesellschaft für Kunst und Literatur hat angesichts ungünstiger Kommentierung der Versteigerung durch einen Teil der Berliner Presse bis auf weiteres vorgezogen, „niemandem Auskunft über ihre Auktionsverkäufe zu geben".

Weitaus bewegter und interessanter gestaltete sich der Verkauf der Sammlung Turner-London bei Lepke (17. November). Diese mit viel Geschmack und Liebe zusammengebrachte, durch das glänzende Vorwort des Katalogs aufs Glücklichste eingeführte Sammlung enthielt außer späteren Niederländern in großer Zahl und meist vortrefflicher Qualität auch eine Reihe ungewöhnlich guter, primitiver Bilder.

Unter den Italienern interessierte eine reizende, tadellos erhaltene Verlobung der h. Katharina von Lorenzo Costa (7000 M.), der Apostel St. Jakobus von Carlo Crivelli (7000 M.); die altdeutsche Schule war durch zwei gute signierte Porträts von Hans von Kulmbach vertreten (von 1518), die freilich nicht ganz unberührt geblieben sein dürften (zus. 6000 M.), sowie durch eine kleine Allegorie von Cranach (780 M.) und ein Diptychon von B. Bruyn (5000 M.).

Von ausgezeichneter Qualität war ein der Gruppe „Herri met de Bles" zugeteiltes Flügelaltärchen mit der Beweinung Christi, offenbar das Werk eines bedeutenden, obgleich anonymen Meisters in der Art der vlämischen (oder holländischen?) Romanisten (5800 M.). Ebenso wichtig und schön war eine Anbetung des Rosenkranzes, die als Geertgen tot St. Jans katalogisiert war (5950 M.).

Unter den, wie gesagt, sehr reichlichen guten späteren Niederländern nenne ich: Gerard Dou, Weibliches Porträt (4000 M.); Cornelis Dusart, Der Bäcker (1100 M.); Jan von Goyen, Küstenlandschaft (8600 M); derselbe, Uferlandschaft (4010 M.); derselbe, Flußlandschaft (5600 M.); Cornelis Janssens, Männliches Porträt (3730 M.); Moucheron, Waldpartie (1300 M., ein Hauptbild dieses Meisters); Adriaan van Ostade, Vor dem Wirtshaus (3500 M.); Rembrandt, Der Astrolog (7800 M.); derselbe, Männerkopf (1500 M.); Ruisdael, Jac. v., Gewitterlandschaft (6400 M.); derselbe, Landschaft (2900 M.); Teniers, Dav. d. J., „Eingeschlafen" (Schenkeninterieur), (7150 M., Brouwer nahestehend, auch im Motiv, Frühbild); Teniers, Dav. d. J., Landschaft mit Bauernhäusern (3700 M.); Lucas van Valckenborgh, Gebirgslandschaft (1650 M.); J. Wijnants und Adriaan v. d. Velde, Landschaft mit Herde (3200 M.)

Die Kollektion umfaßte auch spätere Italiener. Von hervorragender Qualität waren zwei venezianische Veduten Belottos (5200 M.), weniger bedeutend ein Tiepolo (Greisenkopf, 750 M.). Bemerkenswert auch zwei männliche Porträts von Meistern des vorgeschrittenen Cinquecento: das eines jungen Mannes von Bronzino (1200 M.) und jenes eines ältlichen Mannes von Pontormo (710 M.). H. V.

* * *

Das Buch- und Kunstantiquariat E. R. Greve, Uhlandstraße 31, brachte am 4. Nov. und folgenden Tagen eine Anzahl von Kupferstichen, Holzschnitten und seltenen Buchausgaben aus einer Berliner Privatsammlung zum Verkauf. Unter den graphischen Blättern erzielten: Der Weiß-Kunig des Hans Burgkmair 145.—. Dürers Satyrfamilie 115.—. Rembrands La petite tombe 605.—. Rubens Liebesgarten 54.—. Fragonards Dame auf der Schaukel 1000.—. Bei den Buchausgaben wurden für ein kleines Buch „Gesellschaften für freundliche Knaben und Mädchen" mit Federzeichnungen des jungen Menzel 855.—; für ein schönes Exemplar von Goethes Römischen Carneval mit 20 illuminierten Kupfern 730.— gezahlt. d—

* * *

Am 1. Dezember ist hier durch Rudolph Lepke die Galerie A. von Herrenburger versteigert worden, die eine Reihe vorzüglicher Niederländer, vor allen Porträts, Blumen- und Fruchtstücke von J. de Baen, S. Koninck, J. Suttermans, Jan Weenix, G. Galle, A. Mignon, J. v. Streek, N. von Veerendael und Nic. Verkolje enthielt. Wir werden auf die Veranstaltung in der nächsten Nummer näher eingehen. d—

HEIDELBERG

Am 10. Dezember versteigert hier das Antiquariat von Ernst Carlebach die Bibliothek Kuno Fischers, auf die schon früher aufmerksam gemacht wurde. Der Auktionskatalog verzeichnet insgesamt 850 Nummern und verzeichnet unter dem Gesamttitel: Deutsche Literatur und Übersetzungen aus fremden Literaturen viele wertvolle und seltene Werke, Erstausgaben, Romantiker und Neuerwerbungen.

LEIPZIG

Bei C. G. Börner fand am 10. bis 12. Nov. die Versteigerung der Kupferstichsammlung A. W. Schultze-Hamburg statt, der sich am 13. und 14. die Auktion von Miniaturen, Manuskripten, Holzschnittwerken und Reformationsdrucken anschloß. Die Kupferstichauktion war besonders lebhaft besucht, so daß die besten Blätter, Dürer, Rembrandt usw. recht hohe Preise brachten. Bei der anderen Versteigerung nahm die erste Hälfte, Miniaturen, Manuskripte und Inkunabeln, einen lebhaften Verlauf, während das Interesse für die Reformationsschriften kein hohes war. Wir notieren die folgenden Preise: Barthel Beham, Kaiser Ferdinand I. 190.—. Die heilige Jungfrau mit dem Papagei 81.—. Buße des hl. Chrisostomus 59.—. Nikolas Berghem, Drei ruhende Kühe 165.—. Der Mann auf dem Esel 150.—. Burgkmair, Die drei guten Christen, Holzschnitt, 50.—. Chodowiecki, Cabinet d'un peintre 125.—. Cranach d. Altere, Hirschjagd 160.—. Debucourt, La promenade publique 475.—. Albrecht Dürer, Die Geburt Christi

225.—; Gebet im Ölgarten 385.—; Die hl. Anna und die Jungfrau 405.—; Jungfrau am Fuß einer Mauer 550.—; Die Jungfrau mit dem Affen 1710.—; Orientale und Frau 365.—; Drei Bauern 510.—; Die kleine Holzschnittpassion 170.—; Marienleben 300.—; Das Rhinozeros 190.—. Fragonard, Le chiffre d'amour 96.—. Goltzius, Der Sohn des Frisius mit dem Hunde 245.—. Hogarth, Mariage à la Mode 120.—. Holbein d. Jüngere, Aus dem Totentanz 85.— bis 165.—. François Janinet, Venus und Amor 555.—. Lucas van Leyden, Anbetung der hl. drei Könige 125.—; Der hl. Georg 400.—. Adriaen van Ostade, Der Maler im Atelier 510.—. Rembrandt, Flucht nach Ägypten 240.—; Christus predigend 1385.—; Die Windmühle 275.—; Jan Lutma 760.—; Die große Judenbraut 1030.—; Greis im Sammetmantel 810.— Schongauer, Kreuztragung 540.—. Watteau, Selbstbildnis 83.—.

Bei den Miniaturen waren drei nordfranzösische Blätter des frühen XV. Jahrhunderts stark umworben, sie erzielten: Initiale „I", Martyrium d. hl. Sebastian, 780.—; Initiale „S", Maria mit musizierenden Engeln, 1820.—; Initiale „G", Heimsuchung, 560.—. In einer Gruppe früher sienesischer Blätter brachte das schönste, Initiale „M", Martyrium des hl. Andreas, 600.—. Gute Preise wurden für Manuskripte gezahlt. Ein böhmisches Graduale aus dem XIII. Jahrhundert, auf Pergament geschrieben, brachte 2290.—; ein Processionale v. J. 1488, in venetianischem Einband, 4850.—; das berühmte Freyman-Randecksche Familienbuch ging für 3720.— in den Besitz des Germanischen Museums in Nürnberg über. d—

MÜNCHEN

Ein großes Ereignis auf dem internationalen Kunstmarkt ist die Versteigerung altgriechischer Münzen aus der berühmten Sammlung des Konsul Weber-Hamburg, die in diesen Tagen bei dem bekannten Numismatiker Dr. Jacob Hirsch in München vor sich geht. Mit dieser Sammlung kommt die letzte große Privatsammlung antiker Münzen zur Auflösung, die an Reichhaltigkeit mit den Beständen der großen Münzkabinette konkurrieren konnte. Ihre beiden großen Vorgängerinnen, die Sammlung Dr. Imhoof-Blumer in Winterthur und A. Löbbeke-Braunschweig sind ja inzwischen in den Besitz des Kgl. Münzkabinetts in Berlin übergegangen. Nur die Sammlung Weber war noch übrig. Der Tod dieses feinsinnigen und unermüdlichen Sammlers machte nun auch ihre Auflösung unvermeidlich. Ein bleibendes Denkmal der Sammlung stellen die großen Prachtkataloge dar, die aus Anlaß der Versteigerung erscheinen, und von denen einstweilen der Katalog der griechischen Münzen schon vorliegt (Preis 25 M.). Die Versteigerung der römischen Münzen dieser Sammlung findet erst im Frühjahr des nächsten Jahres statt. Über den Verlauf der Auktion der 7000 griechischen Münzen können wir erst im nächsten Hefte berichten. Die Signatur der bisherigen Versteigerungstage war, daß die erstklassischen Stücke heftig begehrt und eminent in die Höhe getrieben wurden, während man die andern Stücke für auffallend billiges Geld haben konnte. An den ersten beiden Versteigerungstagen wurden 70 000 M. erlöst. Einige der bisher erzielten Preise seien genannt: Ein Goldstück aus Campanien, 4.—3. J. v. Chr., ging für 1500 M. nach Frankfurt a. M., ein wundervolles Goldstück aus Tarent, ca. 315 v. Chr., für 2725 M. nach Paris, eine Bidrachme aus Camarina, 400 v. Chr., für 4000 M., eine Tetradrachme aus Castania, ebenso, für 1800 M., eine gleiche, Apollokopf en face von Herakleidos, ebenso, für 2525 M., ein Goldstück aus Syrakus, 500 v. Chr., von Kimon für 3000 M. nach London, eine Tetradrachme, 400 v. Chr., signiert von Euainetos für 3050 M. nach Holland. Die Auktion wird wohl die Woche ausfüllen. Auch die Münzkabinette von Wien und München nahmen eifrig an der Versteigerung teil.

Für den Interessenkreis der Monatshefte ist eine andere Versteigerung vielleicht wichtiger, die vom 26. November an ebenfalls bei Dr. Hirsch vor sich geht. Es handelt sich um die Sammlung Löbbeke-Braunschweig, die wundervolle Kunstmedaillen und Plaketten des XV. bis XVII. Jahrhunderts enthält. Die Qualität der Sammlung ist allerersten Ranges und ein Blick in den Prachtkatalog (25 M.) genügt, um sowohl in allgemein historischer, wie künstlerischer und kunsthistorischer Hinsicht das größte Interesse zu erwecken. Man darf auf das Ergebnis dieser hochbedeutsamen Versteigerung gespannt sein. Unsern Bericht darüber müssen wir leider auf das nächste Heft verschieben.

Bei Hugo Helbing kam inzwischen eine englische Sammlung hervorragender Kriegs- und Jagdwaffen aus dem XIII.—XVIII. Jahrhundert znr Versteigerung, für die erstaunlich hohe Preise erzielt wurden. Das Ausland, besonders Amerika, beteiligte sich lebhaft.

Die Preise, die bei der Versteigerung des

künstlerischen Nachlasses der im letzten Jahre auf tragische Weise verschiedenen Münchener Bankiers Max & Th. Klopfer erzielt wurden, werden wir im nächsten Berichte nachholen. Es kommen von modernen Meistern ein Böcklin der mittleren Zeit „Cimbernschlacht" und Werke von Diez, Faber Du Faur, F. A. Kaulbach, Lenbach, Stuck, Spitzweg u. a., von alten Meistern Werke von Edlinger, Larguillière, Netscher, Zuccarelli u. a. zur Versteigerung. Man darf angesichts des etwas sensationellen Interesses, das diese Sammlung in Münchener Kreisen erregt, auf hohe Preise rechnen.

Es sei hier schon hingewiesen auf die im Dezember ebenfalls bei Helbing erfolgende Versteigerung der Sammlung A. Hofer-Landau. Die Sammlung, die Hofer bei zwölfjährigem Aufenthalte in Ostasien zusammenbrachte, enthält eine Menge erstklassischer und einzigartiger Kunstgegenstände meist chinesischer und siamesischer Herkunft. Interessant sind besonders die vollständigen Zimmereinrichtungen der Sammlung. So ein chinesischer Schachsalon, in Ebenholz geschnitzt und mit graviertem Perlmutter eingelegt, ein wundervoll geschnitztes Schlafzimmer in Rotlack- und Goldfassung mit einem neunteiligen Ahnenaltar, ferner ein kostbarer Mandarinen-Teesalon, dessen wichtigstes Stück ein äußerst interessanter vollständiger Hausaltar ist. Auch die Keramiken der Sammlung sind hervorragend. Unter den Bronzen erregen zwei Ausgrabungen von der alten Cultstätte Rat Buri besonderes Interesse. Einen kostbaren Bestandteil der Sammlung bildet der chinesische Schmuck, der zum größten Teil in bestem 22 kar. Gold hergestellt ist. Wir kommen auf die Versteigerung dieser interessanten und mannigfaltigen Sammlung im nächsten Berichte eingehend zurück. W. W.

8

PARIS

Jedes Jahr zieht sich der Anfang der Saison auf dem Pariser Kunstmarkte immer weiter hinaus. Während aus Holland, Berlin und München seit dem 1. Oktober wichtige Versteigerungen gemeldet werden, hat in Paris erst eine nennenswerte Versteigerung stattgefunden:

Sammlung: A. L... Am 11. u. 12. November (C. Pr. Garnaud und Lair-Dubreuil; Exp. Petit, Paulme und Lasquin). Moderne Bilder: Einige Bilder von Théodule Ribot 130—200 fs. 6. Ziehm, Venedig. (68 : 108) : 11,000 fs. (Luc). Vollon, Stilleben (128 : 94) : 2620 fs.

Auch mit angekündigten Versteigerungen sieht es bisher schwach aus. Von größerem Interesse wird lediglich die Vente Henry Say sein, die am 30. November bei Georges Petit stattfinden soll. Diese Sammlung umfaßt eine Anzahl bedeutender Werke von Lancret, Greuze, Pater, Watteau, Hubert-Robert, Fromentin und Decamps. Außerdem enthält die Sammlung bedeutende Tapisserien des XVIII. Jahrhunderts von den Manufakturen Beauvais und den Gobelins. Am 12. Dezember werden ebenfalls wertvolle Tapisserien des XVIII. Jahrhunderts in der Sammlung Genevraye zur Versteigerung gelangen.

Rudolf Meyer-Riefstahl.

8

LONDON

Auch hier hat die Saison erst sehr schwach eingesetzt, dafür geben wir nachfolgende interessante Verkaufsliste einiger bedeutenderer Kunstwerke in den verschiedenen Londoner Kunsthandlungen [1]:

Agnew & Sons, 43 Old Bond Street: Velasquez: Phillip IV. auf der Jagd im Pardo; ca. $2^1/_2 \times 2$ m. Dieses Werk ist in Martin Humes Buch: „The Court of Philip IV" genau beschrieben. — Bellotto, ein Mitglied der Canalettofamilie: Der alte Markt in Dresden, ein überaus lebendiges, schönabgewogenes Werk. — Zahlreiche andere Stücke in ihrer Winterausstellung.

Graves Galleries, 6, Pall Pall: Thomas Lawrence: Gemahlin Sir Robert Peels, englischen Premierministers; gemalt 1820 auf Holz; 54×49 inches. — Thomas Lawrence, nach, Kupferstich: Countess Gower & Child, gemalt 1808, äußerst seltenes Exemplar, Probedruck vor der Publikation.

R. Gutekunst, 16, King Street, St. James's: Schwarz-Weißblätter: Rembrandt: Landschaft mit Heuschober, vorzügliches Exemplar. — R. Nanteuil: Porträt des Basil Fouquet. — Eine Reihe anderer, trefflicher Stücke von Dürer, Rembrandt, Whistler, Cameron, Zorn usw.

Lewis & Simmons, 75, Knightsbridge: Cornelius de Voss: 2 Porträts des Marquis Ambrosio Spinola und seiner Gemahlin $92^1/_2 \times 115$ cm, aus der Kollektion des Charles James Maxwell Lefroy of Itchell Manor, Crondall, Hampshire. — Van der Neer: Wald und Flußszene mit Gebäuden; im Vordergrund Bauern und Fischer;

[1] Wir hoffen von jetzt an im „Cicerone" häufiger derartige Mitteilungen geben zu können, die ebenso die Sammler wie die Händler selbst interessieren werden. Die Red.

Digitized by Google

Sonnenuntergang, früher im Besitz des Lord Hood. — Bartholomeus van der Helst: Gruppenbild: 6 Bürgermeister in Amtstracht 2,25×1,30 m. Der geschnitzte Holzrahmen stammt aus der gleichen Zeit. — Meißner Porzellangruppe, 15 cm hoch, wahrscheinlich von Kaendler: Dame in schwarzer Krinoline und grünem Mantel sitzend mit Teetasse in der Hand und Buch im Schoß, ihr zur Linken Herr in Hoftracht, zur Rechten ein Neger.

W. B. Paterson, 5 Old Bond Street: Turner: Ben Lomond, Schottland, ca. 1808, 38½×25 inches, eines seiner wenigen nachweisbaren schottischen Stücke, voll Luft und Größe. — R. P. Bonington: Der Wagen, Aquarell, 11×8½ inches, voller Luft und momentaner Lebendigkeit. — Eine Reihe französischer Porträts des XVIII. Jahrhunderts von außergewöhnlicher Bedeutung.

Sackville Gallery, 28, Sackville Street, Piccadilly: William Hogarth: Porträt seiner Mutter, „my best friend". — John Hoppner: Porträt der Miss Fanny Bouverie auf einem Esel reitend. — Thomas Lawrence: Porträt des Herzogs von Buckinghamshire. — Jan Fyt: Wildpret in Landschaft. — G. van Brekelenkam: Interieur mit zwei Figuren, datiert 1661.

Shepherd Brothers, 27 King Street, St. James's Gainsborough: Musidora. — Raeburn: Porträt der Mrs. Adam, 30×25 inches (siehe Abbildung im vorigen Heft).

Sulley & Co., 159, New Bond Street: Correggio: Vier Heilige, S. S. Peter, Martha, Maria Magdalena und Leonhard, 86×63½ inches, beschrieben u. a. in Riccis „Correggio". Das trefflich erhaltene Werk stammt etwa aus dem Jahre 1515 und stellt eines der bedeutendsten Gemälde der Frühzeit des Meisters dar. Es hing lange Zeit in der Kirche der Santa Maria della Misericordia in Correggio. Messrs. Sulley & Co. haben es aus der Ashburton Kollektion erworben, die von einem Syndikat angekauft worden ist. — Aus derselben Sammlung stammt auch ein erstklassiger großer Rubens, 96×148 inches im Umfang, eine Wolf- und Fuchsjagd darstellend, mit Rubens selber und seiner ersten Gattin Isabella Brant auf der rechten Seite des Bildes. Die Landschaft des Hintergrundes ist von Jan Wildens gemalt. Das Bild stammt aus dem Jahre 1617 und war einst von Napoleon aus Spanien, wohin es gekommen war, nach Paris entführt worden. Eine kleinere Version hängt in Lord Methuens Kollektion in Corsham Court. Das Bild ist mehreremale gestochen worden von Soutman und Van der Leeuw (siehe Abb.).

Ein mit zahlreichen Aquarellen geschmücktes, für Deutschland, insbesondere Preußen hochinteressantes Manuskript ist kürzlich von Quaritch erworben worden; es gehörte einst dem Großmeister des deutschen Ordens, Albrecht von Brandenburg, erstem Herzog von Preußen. Man nimmt sogar an, daß Albrecht selber da Werk verfaßt hat. Der Band in Folioformat umfaßt 762 Seiten und enthält neben einem Reiterporträt des Herzogs in goldner Damaszenerrüstung und seinem Wappen noch 58 Aquarellzeichnungen der verschiedenen Uniformen usw. der herzoglichen Armee. Sie enthalten häufig landschaftliche Ausblicke, Stadtansichten, Lagerszenenen usw. und sind mit großer Lebendigkeit und Frische gemalt. Auf die Details der Uniformstücke ist dabei die größte Sorgfalt verwandt. Der Text enthält Statistiken der Zahl der Offiziere, ihrer Pflichten, Besoldung usw.



„The Waggon" by K. P. BONNINGTON
Wm. B. Paterson's Gallery, 5, Old Bond Street, London XV

Eine erstklassige Bibliothek, die des Lord Amherst of Hackney, wird vom 3. bis 5. Dezember d. J. von Messrs. Sotheby, Wilkinson & Hodge versteigert werden. U. a. finden sich in ihr illuminierte Manuskripte früher englischer Zeit. Lord Amherst ging bei der Schaffung seiner Sammlung vor allem von dem Gedanken aus, durch die besten Buch- wie Manuskriptbeispiele die Geschichte der Buchherstellung wie des Bucheinbandes von den frühesten Zeiten an bis zum Jahre 1700 zu illustrieren. Auch eine Apocalypse aus der Gutenbergpresse befindet

Digitized by Google



RUBENS, Wolf und Fuchsjagd
Im Besitz von Sulley & Co., London

sich in der Sammlung, desgleichen sind die frühen Straßburger und Kölner Pressen gut vertreten.

Desselben Sammlers bedeutende Kollektion alter Gobelins, alter französischer und englischer Möbel, Limoges-Emaillen und altitalienischer Majoliken wird am 11. Dezember bei Christies zur Versteigerung gelangen. Unter den Gobelins befinden sich 8, die Szenen aus dem Leben Ludwig XIV. darstellen. Sie hingen früher im Schlosse zu Moritzberg in Sachsen. Die Limoges-Emaillen gelten als erstklassig.

Die Auktionssaison selber hat nun wieder begonnen, bisher aber noch nichts von besonderer Bedeutung gebracht. Immerhin befanden sich in der von Messrs. Knight, Frank & Rutley versteigerten Sammlung aus Cokethorpe Park, Oxfordshire einige interessante Stücke. Einen hohen Preis brachte ein Bild der Angelica Kauffmann, die hier ja recht hoch geschätzt wird; „sie selber zögernd, ob der Muse der Musik oder der Kunst zu folgen", kostete Messrs. Agnew £ 682.10 0. Das Bild ist in Rom 1794 gemalt worden, als die Kauffmann 53 Jahre alt war. Ein Ochtervelt „Meerstrand mit Figuren" trug £ 73.10.0. ein (Messrs. Cowdeswell); Jan Wouvermans „Bierkneipe mit Figuren" £ 84 (Vicars); V. H. Janssens „Colonnade eines Schlosses mit tanzenden Figuren" £ 89.5.0. (Sabin); C. Janssens „Porträtgruppe eines Edelmannes mit Familie in einer Landschaft" £ 164.17.0. (Cohen); zwei Seestücke von Van der Velde £ 173.5.0. (Cohen); ein Stilleben Jan Fyts „Wildbret in Landschaft" £ 173.5.0 (Cohen). — In dem einzigen Schwarz-weißverkauf von einiger Bedeutung, den Messrs. Puttick & Simpson abhielten, wurden für ein Hunderguldenblatt Remrandts £ 21.10.5. und für zwei Stiche David Lucas nach Constables „Das Wehr" und „Das Kornfeld" £ 17.17.0. bezahlt.

In den Kreisen der Londoner Sammler wie Händler bedauert man den Tod Sir Josef Duveens, des Hauptes der großen Firma Duveen Brothers, die durch ihre Erwerbung der Hainauer und später der Rudolphe Kann-Kollektionen weltberühmt geworden ist. Der Verstorbene, der aus kleinen Anfängen sich zu einer der bedeutendsten Persönlichkeiten des Londoner Kunsthandels emporgearbeitet hatte, hat öfters die Nation mit Kunstgaben bedacht. Er schenkte der Tate Gallery das Bild der Schauspielerin Ellen Terry als Lady Macbeth von Sargent; er zahlte eine große Summe für den Ankauf der Velasquezschen Venus und stiftete erst vor einigen Monaten einen besonderen Turnerflügel für die Tate Gallery. Für die letztere Gabe ward ihm die Ritterwürde zuteil. F.

Digitized by Google

HOLLAND

Unter den am 10. Nov. bei Fred. Muller & Co. in Amsterdam zur Versteigerung gekommenen modernen Gemälden aus verschiedenen Sammlungen (C. de Kuyper-Velp, G. J. Verburgh-Rotterdam, G. Menalda-Hilversum, J. H. van Eeghen-Amsterdam) wurden die höchsten Preise für je ein Bild der französischen Tiermaler Ch. Jacque und E. van Marcke bezahlt. Beide Stücke gehörten zum Nachlaß C. de Kuyper. Nr. 3, Die Schafweide (Leinwand 68,5×100,5 cm) von Jacque brachte es auf 26400 fl. Nur wenig geringer war der Preis für Nr. 6, E. van Markes Weidende Kühe (Leinwand 46,5×60,5 cm, datiert 1876), der 25100 fl. betrug. Das sind Summen, für die man schon sehr gute alte Meister erwerben kann. Sie übertreffen ganz bedeutend die Höhe der Preise, die für die übrigen, meist holländischen Gemälde auf dieser Auktion bezahlt wurden. Unter diesen ist an erster Stelle mit 4600 fl. ein Willem Maris zu nennen: Nr. 28, Zwei Kühe am Wasser mit Hirtenmädchen, eine dritte Kuh weiter zurück, ein sorgfältig ausgeführtes Frühwerk vom Jahre 1869 in dem feinen Silberton, den W. Maris' Gemälde jener Zeit auszeichnen. Das Bild stammte aus der Sammlung Menalda und ist 42×66,5 cm groß. Den nächsthöchsten Preis erzielte wieder ein Franzose: W. Bouguereau, eine junge Ägypterin in Blau, die mit großen dunklen Augen den Beschauer ansieht. Jedenfalls ein recht süßliches Bild, für das sich aber gewiß noch mehr Liebhaber finden ließen, als dieser eine, der es für 3600 fl. ersteigerte. Daß für den kleinen Bosboom, Nr. 19, Inneres der St. Bavo-Kirche in Haarlem (Holz, 20×15,5 cm) 1600 fl. bezahlt wurden, ist viel begreiflicher, ebenso wie 3000 fl. für desselben „Hooglandsche Kerk" in Leiden, Nr. 18 (Holz 33×22,5), die in der Beleuchtung und im perspektivischen Durchblick noch reizvoller als das erstgenannte Bild ist. Die Gebrüder Achenbach sind in Holland auch noch geschätzt, wie aus den Preisen der beiden hier versteigerten Bilder erhellt: Nr. 4, Oswald Achenbach, Sommerabend in Italien (Leinwand 107×161, datiert 1852): fl. 1250; Nr. 1, Andreas Achenbach, Graues Wetter (Holz 29×36,5, datiert 1861): fl. 720. Beide aus der Sammlung de Kuyper. Nun kommen mit guten Preisen noch einige Bilder von etwas älteren Holländern, z. B. die Heerengracht in Amsterdam im XVII. Jahrhundert von Springer, (Nr. 35, datiert 1868): fl. 725, Willem Rœlofs' „Einsamkeit" (Nr. 34): fl. 690. Aus der bekannten Amsterdamer Sammlung van Eeghen (von der ein Teil lange Zeit im Städt. Museum in Amsterdam leihweise ausgestellt war), sind zu nennen: Nr. 60, M. Boks, Morgenlandschaft (früher leihweise im Städt. Mus.), fl. 470; Nr. 61, Du Chattel, Enten am Wasser, fl. 500; Nr. 66, ein alter jüdischer Bettler, fl. 400. Von den Bildern verschiedener, nichtgenannter Provenienz erzielte Nr. 118, ein 34×49 cm großes Aquarell von A. Mauve mit 3175 fl. den höchsten Preis. Nr. 96, Gabriel, Tagesende, brachte 1000 fl.; Nr. 103, Unterberger, Castellamare, 510 fl.

Die zweite Auktion dieses Monats fand im „Militiezaal" in Amsterdam unter der Direktion von C. F. Roos & Co. am 17. und 18. November statt. Sie umfaßte hauptsächlich Antiquitäten, Porzellan, Fayencen und Möbel, aber auch eine Kollektion alter Gemälde; diese letztere kam zuerst unter den Hammer. Wesentlich hohe Bilderpreise sind aber nicht zu verzeichnen. Zwei hübsche Porträts von Santvoort (Nrn. 46 u. 47) wurden zusammen um 1250 fl. zugeschlagen, Nr. 19, Stilleben von Corn. de Heem um 450 fl., Nr. 21, eine Schlacht von van Huchtenburgh um 460 fl.

In der Abteilung Möbel usw. wurde das höchste Angebot auf eine Treppe in Louis XVI-Stil gemacht (1375 fl.), die sich noch in einem Hause in Schiedam befindet und auf Kosten und Gefahr des Käufers abgebrochen werden muß. 540 fl. wurden für Nr. 630, eine Zimmerdekoration (vier Panneaux und eine Türumrahmung in Grisaille) bezahlt, 725 fl. für Nr. 638, einen großen Eichenschrank, 420 fl. für Nr. 654, eine Korridoruhr, 400 fl. ebenfalls für eine Korridoruhr (Nr. 656). Von den übrigen Preisen sind zu notieren: Porzellan mit blauem Dekor, Nr. 76, Eßservice aus 130 Stücken, 912 fl.; Nr. 83, ein Paar Teller, 450 fl.; Nr. 90, ein Teller mit Figuren, 500 fl.; Nr. 131, zwei Flaschen 215 fl. Nr. 391, Schrankgarnitur, blaues Delft (van Duyn) 200 fl.; Nr. 392, desgl. 200 fl.; Nr. 393, desgl. 185 fl. Polychromes Delft, Nr. 443, Schüssel, 200 fl.; Nr. 454, Schrankgarnitur 215 fl.; Nr. 455, zwei Flaschen, 200 fl.; Nr. 456, Uhrständer, 230 fl.; Nr. 465, Figurengruppe, 250 fl.; Nr. 467, zwei Figuren, 150 fl. Nr. 250, Schrankgarnitur (4 Stück), 370 fl.; Nr. 294, sechs Teller (famille rose), 200 fl.; Nr. 296, desgl., 115 fl.

In Rotterdam wurde am 17. November im „Kunstsaal Reckers" die Sammlung der verstorbenen Frau A. M. Pluyers, Rotterdam (moderne holländische Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen) versteigert.

Von den in Heft 10 abgebildeten drei alten Gemälden aus der Sammlung Hoschek in Prag, die zum großen Teil von dem Amsterdamer Kunsthändler J. Goudstikker angekauft worden war, sind zwei inzwischen in den Besitz der

Douairière, Frau van Alphen im Haag übergegangen: Der große Jan Steen, Der Bauer, der kalt und warm bläst, und der J. v. Ruisdael. Dieselbe Dame, die auch eine erstklassige Sammlung moderner Meister besitzt, erwarb von Goudstikker noch den Melchior d'Hondecoeter, der früher ebenfalls zur Sammlung Hoschek gehörte. K. F.

NEUE KATALOGE

Frankfurter Bücherfreund. Mitteilungen aus dem Antiquariat von Joseph Baehr & Co., Beiträge zur Inkunabelkunde. Neuerwerbungen.

Ernst Carlebach, Buchhandlung und Antiquariat, Heidelberg, Hauptstraße 136. Antiquarisches Bücherverzeichnis No. 299. Alte Drucke, illustrierte Holzschnitt- und Kupferstich-Werke, Lithographien, Sergamentmanuskripte. Besonders hervorzuheben die dammlung hervorragender alter Inkunabeln, darunter eines der ersten Bücher mit Holzschnitten von Hans Holbein.

Rudolph Lepke, Kunst-Auktionshaus, Berlin, Kochstraße 28/29. Auktionskatalog der Versteigerung vom 19. November. Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Handzeichnungen und Aquarelle. Werke über Kunst, Kunsthandbücher, Kataloge usw. Dabei der Nachlaß des Juweliers M. Herrmann, Breslau.

Adolf Holzhausen, K. u. K. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei, Wien, Kandlgasse 19–21. Katalog der Sammlung William Unger. Mit 6 Original-Radierungen und zahlreichen Text-Illustrationen. M. 30.—. Die mit außergewöhnlicher Sorgfalt und Pracht ausgestattete Publikation geht weit über die Bedeutung eines Auktionskatalogs hinaus. Sie hat bleibenden Wert vor allem durch den hier zum ersten Male geführten authentischen Nachweis über das gesamte radierte Werk Ungers (811 Blätter). Drei weitere Abteilungen des Katalogs verzeichnen Handzeichnungen Ungers, Ölgemälde und Aquarelle alter und moderner Meister, sowie eine Gruppe von Keramiken, Arbeiten in Glas, Metall und Holz, Möbel und Teppiche.

Karl Ernst Henrici, Antiquariat für Porträts und Autographen. Berlin W., Kurfüstenstraße 148. Katalog I. Ein neues Antiquariat führt sich durch diesen Katalog, der eine Auswahl schöner, dekorativer Porträts in vorzüglichen Abdrucken enthält, vorteilhaft ein. Die 22 Abildungen in Autotypie geben eine gute Anschauung von der Reichhaltigkeit der 335 Blätter (aus der Sammlung August Spitta, Berlin), die eine lange Reihe kulturhistorisch interessanter Kaiserporträts und Bilder von Königen, Feldherrn, Dichtern, Sängerinnen in zum Teil farbigen Stichen, Lithographien und Schabkunstblättern aufrollen.

Franz Meyer, Kunstantiquariat Dresden, Struvestraße 2. Katalog XXXIX. Handzeichnungen alter und neuerer Meister. Die Spezialität des Antiquariats, Originalzeichnungen von Qualität, tritt auch in dem neuen, durch eine reiche Anzahl von Stichen illustrierten Katalog wieder erfreulich zutage. Neben den holländischen Stücken fallen diesmal eine Anzahl deutscher Zeichnungen hervorragender Meister besonders ins Auge.

J. A. Stargardt, Verlagsbuchhandlung und Antiquariat. Berlin, Lützowstraße 47. Auktionskatalog der Autographensammlung Zeune-Spitta. Versteigerung 23.—25. November. Briefe und Urkunden von Fürsten, Staats- und Kriegsmännern, Dichtern, Gelehrten und Künstlern. Der Katalog umfaßt 1489 Nummern und enthält eine Anzahl Faksimiles berühmter Handschriften.

Jürgensen und Becker, Hamburg, Königstraße 12. Antiquariats-Katalog No. 25. Seltene Bücher. Erst-Ausgaben, alte Kinderschriften, Almanache, Kalender, Taschenbücher, Hamburgensien, Zeitschriften. 2789 Nummern.

AUKTIONSKALENDER

Dez. 9.	**Wien.** Ant. Stöckl. Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichn., Alt-Wiener u. moderne Meister, Glasmalereien, Rüstungen, Waffen a. d. Nachl. d. Hofschauspieler F. Krastel und and. Privatbes.
9.—11.	**Köln.** M. Lempertz (P. Hanstein). Antiquitäten verschied. Charakters und Gemälde ält. Meister z. T. a. d. Nachl. Heinrich-Bingen.
10.	**Heidelberg.** Ernst Carlebach. Kuno Fischers Bibliothek. (Deutsche Literatur. Erstausgaben. Romantiker etc.)
7.—12.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Bibl. Lindsen-Utrecht, darunt. Inkunabeln, Holzschnittwerke, Zeichnungen, alte Auktionskataloge.
Dez. 10.—12.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Sml. Frederick-Middelburg. Bücher, Kupferstiche, Handzeichnungen.
10. u. ff.	**Köln.** J. M. Heberle. Antiquitäten und Kunstgegenstände a. Nachlaß Schwemmann und südd. Besitz.
15.—16.	**Amsterdam.** Fred. Müller & Co. Gemälde alter holländ. Meister.
16.	**München.** H. Helbing. Ölgemälde alt. Meister. Handzeichnungen.
Dez.	**Aachen.** Ant. Creutzer. Antiquitäten, Kunstmobiliar.
Dez.	**Aachen.** Ant. Creutzer. Gemälde alter und neuer Meister.
Febr. 1909. 16.	**Köln.** J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Sml. Angst-Zürich, Huber-Sihlbrugg u. Siegfried. Wappen, Möbel, Porzellan.

Zur gefl. Beachtung!

Diesem Hefte liegen Prospekte der Firmen: J. H. ED. HEITZ, Straßburg; R. PIPER & Co., München; SCHROLL & Co., Wien (zwei Stück); XENIEN-VERLAG, Leipzig, sowie drei Prospekte des Verlages KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig bei, auf die besonders aufmerksam gemacht sei.

Digitized by Google

Digitized by Google

Room 308

DO NOT REMOVE THIS SLIP

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C038475961

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY



Digitized by Google

Digitized by Google